

Diana V. Almeida

“Everybody to their own visioning’: *Storytelling* e políticas de identidade em ‘Shower of Gold’, de Eudora Welty”

So long lives this and this gives life to thee. Homenagem a Maria Helena Paiva Correia. Lisboa: Departamento de Estudos Anglísticos da FLUL, 2009.

No ciclo de contos *The Golden Apples* (1949, GA), Eudora Welty realiza o cruzamento de fronteiras textuais e a convergência polifónica de diversas vozes, pois esbate a distinção entre personagens principais e secundárias, conferindo relevo à comunidade enquanto coro. Para mais, cada um dos sete contos que constitui o ciclo desvela diferentes perspectivas a partir de vários centros de focalização, num mosaico complexo que desafia uma narrativa centralizadora e problematiza as políticas de identidade. Esta obra ilustra, tanto a nível estrutural como estilístico-temático, o conceito de dialogismo bakhtiniano (Bakhtine, 1934-1935), figurado através do *storytelling*, prática que adquire neste contexto acrescido valor autoreflexivo.

“Shower of Gold”, o primeiro conto de GA, constitui uma celebração do *storytelling* enquanto “coreografia da linguagem”,¹ prática que permite a mobilidade entre vozes várias, na consciência de que a narrativa se tece combinando um sem número de hipóteses, porque, como declara a narradora de primeira pessoa, Miss Katie, cada pessoa “constrói” o seu olhar – “Everybody to their own visioning”.² A identidade do sujeito enunciador começará, contudo, por ser estabelecida pelo pronome “we”, definindo a comunidade linguística feminina de Morgana, a “small town” onde se desenrola a narrativa, toponímia com evidentes ressonâncias simbólicas. Esta comunidade cumpre ao longo da obra a função de coro, entidade colectiva que comenta as peripécias do enredo e fornece uma perspectiva acrescida, por vezes com tonalidades morais.

· CEAUL, Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.

¹ Esta expressão é utilizada por Biebuyck para designar as manobras discursivas comuns a um grupo de interlocutores num dado microcosmos, 1991.

² Welty, 1998a: 326. As restantes citações do conto em análise virão indicadas no corpo do texto, apenas com o número de página.

Porém, aqui o coro não é um ente abstracto, resulta antes da combinação de uma série de vozes discretas, transmitindo a focalização feminina, privilegiada na maior parte dos contos. Em *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Rachel Blau DuPlessis considera o coro, ou protagonista colectivo, uma estratégia do modernismo feminino que destabiliza os enredos de demanda heróica e da narrativa sentimental e subverte os seus pressupostos ideológicos: “The communal protagonist operates (...) as a critique both of the hierarchies and authoritarian practice of gender and of the narrative practice that selects and honors only major figures” (1985: 163).

Em “Shower of Gold”, apesar de a narradora evocar a autoridade da comunidade linguística feminina, o seu relato funda-se numa perspectiva idiossincrática, reclama uma visão subjectiva do universo evocado, actualizando o adágio “Quem conta um conto, acrescenta um ponto”. O carácter performativo do *storytelling* surge, aliás, amplamente desenvolvido no discurso de Katie, permeado pelas marcas de interactividade características do modo de enunciação oral.³ Para mais, o surto confessional desta figura é baseado num acordo explícito com o interlocutor, designado como “a passer-by”, alguém em trânsito (provavelmente do sexo feminino, dada a tonalidade confiante do relato e o tipo de detalhes evocados) com quem a contadora comunica por instantes, numa sugestão metaliterária do pacto imaginativo instituído durante o processo de leitura.

Esta aliança parte, antes de mais, do reconhecimento de um contexto comum que permite a integração de dados imediatos do campo perceptivo no

³ Refiram-se apenas alguns exemplos destas estratégias coesivas próprias da oralidade, que cumprem aqui uma função autoreflexiva: apartes que apontam para as hesitações na progressão do pensamento do sujeito enunciador (“I’ll tell you in a minute what he [King] sold (...) I forget if she had a Negro”, 321); apóstrofes, actos de fala directivos que interpelam o interlocutor, garantindo a continuidade da sua atenção e reforçando o pacto de entendimento (“*Did you notice her little dainty waist she has still? I declare it’s a mystery to think about her having the strenght once. Look at me.*”, 322, itálico meu); gestão do grau de informatividade para alimentar o interesse do ouvinte e avivar o suspense (“Only that day, he [Plez] said he didn’t see a soul *else*—besides you’ll hear who in a minute”, 327; “Next thing the stranger—oh, it was King”, 328); encadeamento discursivo por adição sindética e redundância, neste excerto associados a um crescendo enfático e a uma descrição de teor visual que recorre à personificação, traíndo o empenho emocional da falante e gerando um efeito humorístico (“But he got aloose and up and out like the Devil was after him—or in him— finally. Right up over the bannister and the ferns, and down the yard and over the ditch and gone. He plowed into the rough toward the Big Black [river], and the willows waved behind him, and where he run then, Plez don’t know and I don’t and don’t nobody. / Plez said King passed right by him, that time (...) And where he run then, nobody knows.”, 330). A propósito do modo como o contexto pragmático modela a interacção linguística, ver os seguintes artigos: Fonseca, 1996 e Ribeiro Pedro, 1996.

enunciado linguístico, aberto ao corpo em acção, ao gesto quotidiano. Katie começa por tranquilizar o narratário quanto à sua proficiência – “Sure I can churn and talk” (319) –, e enumera ao longo da conversa diversas tarefas quotidianas desempenhadas pelas personagens femininas, sustentáculo da sobrevivência imediata num meio em que os homens parecem ter-se demitido.⁴ King, o mítico sedutor de Morgana, ilustra hiperbolicamente este estado de coisas, pois foge das responsabilidades na esfera privada (encenando um afogamento nas margens do Black River)⁵ e abandona Snowdie, a legítima mulher, grávida, para prosseguir os seus devaneios amorosos, o que alimenta a indignação e o fascínio da comunidade feminina.⁶

Aludindo ao período de gravidez de Snowdie, Katie sublinha as suas incessantes actividades, numa dedicação obsessiva às tarefas domésticas, com uma possível leitura simbólica. Assim, as cortinas com que tapa as janelas de casa reiteram a sua visão míope e o acesso limitado ao espaço exterior, reforçado posteriormente pela colectividade das mulheres que, no seu ímpeto protector, evitam que esta se confronte com o Oeste, espaço utópico de fuga – “We shut the West out of Snowdie’s eyes of course” (328). O rigor das limpezas aponta para o progressivo isolamento desta figura, como modo de resistência às pressões das vizinhas, e ainda para a rejeição do universo masculino, metaforicamente associado à “sujidade”,⁷ conceito que implica um sistema hierárquico e define os limites do socialmente permissível, contribuindo para desenhar as fronteiras entre norma e alteridade (Yaeger, 2000: 66-67). Os rituais de limpeza constituem uma tentativa de manter a ordem, delimitar fronteiras territoriais e excluir elementos perturbadores da ilusão de controlo:

⁴ Uma notação posterior louva a capacidade de trabalho feminina, necessária para suplantar a inércia dos congéneres masculinos, motivada pela fuga, no caso de King, ou pela fragilidade física, no caso do marido de Katie, apesar de ainda jovem: “I hadn’t been married long myself, and Mr. Rainey’s health was already a little delicate so he’d thought best to quit heavy work. We [Snowdie and Katie] was both hard workers fairly early.”, 321.

⁵ King desaparece sucessivamente sem deixar rasto, o que alimenta as especulações da colectividade e leva Katie a expressar o desejo veemente de ter testemunhado a sua mais dramática partida: “I wish I’d seen him! (...) I can’t tell you why, but I wish I’d seen him! But nobody did.”, 322.

⁶ Remeto para a seguinte passagem: “That could have started something, too. / We might have had a little run on doing that in Morgana, if it had been so willed. What King did, the copy-cats always might do”, 319.

⁷ Em “Circe” (*The Bride of the Innisfallen and Other Stories*, 1955), que reconstitui a perspectiva feminina das aventuras de Ulisses, Wely alude de novo, numa tonalidade irónica, à limpeza como modo de exclusão do universo masculino associado à desordem e à animalidade.

At her house it was like Sunday even in the mornings, every day, in that cleaned-up way. She was taking a joy in her fresh untracked rooms and that dark, quiet, real quiet hall that runs through her house. (323)

No entanto, como comenta Patricia Yaeger em *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990*, na obra de várias escritoras sulistas, entre elas Welty, a “sujidade” surge tendencialmente associada à transgressão criativa e à fluidez que caracteriza a vitalidade do universo; tal é, aliás, evidenciado por diversas das protagonistas femininas deste ciclo de contos, em particular Virgie e Easter.

Saliente-se, ainda, a ambivalência do excerto citado, visto a obscuridade de que Snowdie se rodeia poder representar tanto a exclusão da luz solar, com as suas propriedades regeneradoras associadas à vitalidade, como o espaço intra-uterino da gestação, aludindo ao processo da gravidez. Como sucede com frequência nos textos de Welty, a simbologia presta-se a várias interpretações, ilustra a ambiguidade na raiz da experiência humana, proporcionando a confluência dos opostos. De facto, Snowdie não é uma figura associada ao estatismo, nem à infertilidade que implicaria a rejeição do universo masculino, possuindo uma identidade complexa e matizada, como se verifica com toda a galeria das personagens weltianas, antes de mais “indivíduos”, apresentados por uma caracterização multifacetada que cria zonas de indefinição e mistério.

“Shower of Gold” constitui-se sobretudo como um exercício interpretativo em torno desta figura e do seu par retórico, o príncipe/rei ausente; porém, como sublinha Rebecca Mark em *The Dragon's Blood: Feminist Intertextuality in Eudora Welty's The Golden Apples*, King pertence ao enredo fixo do mito e Snowdie reinventa-se como princesa, reclama agenciamento a partir da sua corporalidade (1994: 31-32). O contexto referencial começa, aliás, por estar ancorado na sua presença física, evocada através de um demonstrativo com função deíctica que estabelece uma referência exofórica, apontando o campo existencial imediato que alimenta o ímpeto discursivo de Katie, como testemunha a frase que inicia o conto: “*That was Miss Snowdie MacLain*” (319, itálico meu). O corpo de Snowdie tornar-se-á, assim, a base da narrativa de Katie, o fundamento das suas considerações, um texto potencialmente

interpretável a partir de sinais vários,⁸ em contraste com o corpo ausente de King MacLain, o herói masculino “invisível”. Esta antonímia entre a fisicalidade feminina e o corpo heróico masculino, abstracção das qualidades que representa, adquire particular relevância neste conto, sendo um motivo recorrente no ciclo.

O relacionamento do par King/Snowdie é figurado através de uma dupla grelha interpretativa, referente aos contos de fadas e aos mitos dos heróis associados à fertilidade e à errância – em particular Zeus, como indicia o título, apontando para a metamorfose do rei do panteão grego em chuva de ouro para fecundar Dánae. Por outro lado, o nome Snowdie pode ler-se como uma referência a Snow White, numa alusão à brancura virginal associada às figuras femininas na literatura popular, paródia acentuada através de uma personagem albina que integra fisicamente os atributos literários da princesa. Atente-se, em particular, no excerto que descreve esta figura vestida de noiva e hiperboliza a qualidade da brancura virginal, aludindo implicitamente ao intertexto dos contos maravilhosos: “And once they dressed Snowdie all in white, you know she was whiter than your dreams” (321).

No entanto, apesar da sua aparência submissa e frágil, Snowdie contraria desde cedo as expectativas de Morgana: em primeiro lugar, não assume o estatuto de solteira que a sua condição de albina parecia determinar e, quando prestes a iniciar a carreira de professora (fazendo jus à educação que lhe proporcionara a família abastada), começa a ser cortejada por King e acaba por contrair núpcias, repetindo um enredo modelar, como enfatiza Katie: “*It was no different—no quicker and no slower—than the like happens every whipstitch, so I don’t need to tell you they got married (...) before you could shake a stick at it, no matter how surprised people were going to be.*” (321, *italico meu*).⁹ Em

⁸ Donaldson comenta que em GA “characters emblemized as texts more often than not elude the grasp of those who would interpret them.”, 1991: 469. Mark afirma que Katie se constrói enquanto autora colocando Snowdie como texto, *tabula rasa* onde pretende inscrever as suas interpretações, 1994: 40-43.

⁹ Quanto à paródia do protocolo do casamento, cena fulcral no enredo romântico, recorde-se que o romance *Delta Wedding*, cujo título aponta para a centralidade dos esponsais na economia narrativa, confere relevância aos inúmeros preparativos domésticos geridos pelas mulheres da família e às alterações introduzidas no quotidiano das diversas personagens femininas, sendo a cerimónia propriamente dita reduzida a quatro páginas (Welty, 1998b: 299-303). Para mais, a noiva é caracterizada por uma tia também casada (o excerto seria bem menos cortante se se tratasse de uma “solteirona”) como um tipo que apenas poderá motivar clichés: ““Never more beautiful!” whispered Primrose. / That is what will always be said about a bride, thought Tempe (...) And they all look dead, to my very observant eye, or like rag dolls—poor things! Dabney is no more herself than any of them.” (303). Por fim, o momento da

contraste com as narrativas dos contos maravilhosos e da literatura cor-de-rosa, Welty desloca a ênfase do processo de galanteio (com as inerentes expectativas românticas) e da cerimónia de casamento para a descrição do quotidiano do casal, marcado por uma subtil luta de poder da qual Snowdie aparentava estar a sair vencedora.¹⁰

Para mais, esta figura recusa-se a personificar a “dama desonrada” quando King a abandona, numa atitude algo ambígua, pois opta por o encobrir (“She had a little story about him needing the waters.”, 320) e por se refugiar no sentimento normativo do luto (“Snowdie grieved for him, but the decent way you’d grieve for the dead, more like”, 319). Por fim, acabará por aceitar as (cada vez mais longas) ausências do marido sem protesto, escudando-se numa atitude de independência que a protege das boas intenções piedosas da comunidade feminina, em especial de Katie, desejosa de cumprir o clássico papel de confidente – “Why didn’t she rage and storm a little—to me anyway, just Mrs. Rainey?” (323) – num drama que constrói discursivamente enquanto contadora de histórias.

Continuando a privilegiar a perspectiva feminina, Welty desloca o enfoque da narrativa para os efeitos da gestação, para as marcas físicas exibidas pela heroína fecundada. O corpo-texto de Snowdie exhibe subtis alterações, sinais de inteligibilidade decifrados por Katie: o modo de andar cerimonioso (“I seen her coming (...) in a different walk, it was the way somebody comes down an aisle”, 322) e a luminosidade que a distingue e separa da comunidade, numa atitude de independência orgulhosa. O intertexto do mito de Dánae encontra-se subvertido, tendo o atributo do herói masculino sido transferido para a personagem feminina, portadora de vida e luz – “It was like a shower of something had struck her, like she’d been caught out in something bright” (*idem*).

união, com o sentimentalismo que lhe está associado, aparece condensado em duas frases permeadas pela ironia do autor implícito: “Then the women put their handkerchiefs to their eyes. Mr. Rondo married Dabney and Troy.” (*idem*).

Hardy assume uma postura mais radical e sugere que na obra novelística de Welty, especialmente em *Losing Battles*, o casamento surge apresentado como uma traição à individualidade, 1979: 104.

¹⁰ Katie tece dois comentários a este respeito: “And Snowdie quite sweet and gentle as you find them. Of course gentle people aren’t the ones you lead best, he had that to find out, so know-all. No, sir, she’ll beat him yet”, 320; aquando do desaparecimento encenado como afogamento, a narradora refere-se nos seguintes termos às prováveis motivações da atitude de King, “Or maybe she was winning.”, 322.

Como que magicamente protegida dos comentários tecidos pela comunidade acerca da sua condição de abandonada, Snowdie entrega-se, então, a um diferente tipo de espera, fundada numa temporalidade medida pelo ciclo da gravidez: “I’ll tell you what it was, what made her different. It was the not waiting any more, except where the babies waited, and *that’s not but one story*” (323, itálico meu).¹¹ A nível autoreflexivo, o *storytelling* de Katie alude ao intertexto, à outra narrativa que poderia ter eclodido se aquela personagem tivesse “escolhido” o enredo romântico clássico que (segundo a lógica patriarcal de impunidade masculina) castiga a figura feminina deixada só com filhos. Porém, Snowdie assumirá um distanciamento considerado heróico, como evidencia a imagem clássica de realeza evocada por Katie – “she was looking out bold as a lion” (*idem*).¹² Apesar dos esforços comunitários para a integrar numa estrutura narrativa predeterminada, Snowdie representa o texto que escapa ao controlo autoral e desperta inúmeras possibilidades interpretativas, numa rebelião subtil que reclama “o poder de inscrever”.¹³

Por outro lado, Snowdie aproxima-se do enredo romântico modelar pois permanece emocionalmente dependente do marido, que a manipula com as suas atitudes cavalheirescas. A proverbial cortesia sulista constitui um protótipo de interacção redutor das potencialidades de agenciamento feminino pois aniquila a oportunidade de protesto, como Katie faz questão de enfatizar, contrastando a polidez de King com a brutalidade da sua partida repentina:

When he does come [back home], he’s just as nice as he can be to Snowdie. Just as courteous. Was from the start.

Haven’t you noticed it prevail, in the world in general? Beware of a man with manners. He never raised his voice to her, but then one day he walked out of the house.” (320)¹⁴

¹¹ Em “Flowers for Marjorie” (*A Curtain of Green and Other Stories*, 1941), Welty contrasta de modo explícito a temporalidade feminina ligada ao ciclo e à gestação, com o tempo mecânico masculino.

¹² Veja-se ainda a comparação que transfigura Snowdie em gato e insinua a ambivalência da sua atitude, a potencial agressividade sob a aparente fragilidade: “[Snowdie was] Like a little white kitty in a basket, making you wonder if she just mightn’t put up her paw and scratch, if anything was, after all, to come near.”, 323.

¹³ Mark, 1994: 41.

¹⁴ Katie sublinha ainda outras facetas da gentileza de King, tal como os presentes que traz à mulher sempre que regressa, criteriosamente escolhidos para causarem impacto emocional: “Of course he had something there in a box for her. You know *he constitutionally* brought home *the kind of presents that break your heart*.”, 328, itálico meu.

A delicadeza de King é ainda evidente na modalização a que sujeita o seu discurso (camuflando um acto directivo num convite) quando planifica o (re)encontro secreto com Snowdie.¹⁵ A narradora parece consciente do efeito provocado por estas subtilezas linguísticas, como evidencia a reformulação a que sujeita a sua versão dos acontecimentos – “that time he sent her word ahead: “Meet me in the woods.” No, he more invited her than told her to come– “Suppose you meet me in the woods”” (320). Veja-se ainda o eco paródico da fórmula do convite na posterior referência à postura do sedutor, evocando a cena clássica do encontro romântico ao luar, em contraste com as circunstâncias reais experienciadas por Snowdie:

Can't you just see King MacLain leaning his length against that tree by the light of the moon as *you come walking* through Morgan's Woods and *you hadn't seen him* in three years? “Suppose you meet me in the woods.” My foot. Oh, I don't know how poor Snowdie stood it, crossing the distance.” (*idem*, itálico meu)

Neste excerto “distance” poderá ter uma dupla leitura, designando a extensão do percurso a realizar por Snowdie e ainda o afastamento emocional criado pelos três anos de ausência de King. A identificação de Katie com Snowdie surge reforçada pelo emprego da segunda pessoa do singular, numa escolha que enfatiza em simultâneo a proximidade com o narratário e o carácter retórico da cena evocada. A empatia da narradora é ainda evidente na desconstrução indignada das premissas do enredo romântico, que desmistifica por referência ao quotidiano do casal Rainey:

And Snowdie met him without asking “What for?” which I would want to know of Fate Rainey. After all, they were married—they had a right to sit inside and talk in the light and comfort, or lie down easy on a good goosefeather bed, either. I would even consider he might not be there when I came.” (*idem*)

De facto, como sublinha Mark (1994: 34-35), a narradora resiste ao enredo romântico apresentando em contraponto uma perspectiva pragmática, na defesa dos direitos legitimados pelo casamento, e (ao contrário de Snowdie,

¹⁵ Em “Mr. Reginald Peacock's Day”, Katherine Mansfield (1981) hiperboliza o paradoxo das boas maneiras apresentando um protagonista incapaz de conceber as personagens femininas fora do modelo de interacção consignado pelos tipos cavalheiro/dama, acabando por reduzir progressivamente o seu discurso à fórmula – “Dear lady, I should be so charmed—so charmed!”, 153.

cuja versão dos acontecimentos afirma contudo respeitar) questionando a fiabilidade da personagem masculina.

No entanto, a emotividade de Katie e a sua repetida indignação face à promiscuidade de King assumem ao longo do texto proporções quase excessivas, indiciando um possível envolvimento com esta personagem masculina. Os dois últimos parágrafos de “Shower of Gold” parecem confirmar esta hipótese, pois Katie reitera a sua vocação de *storyteller* e termina com insinuações que indiciam alguma intimidade com esta figura masculina:

With men like King, your thoughts are bottomless. (...)

But I bet my little Jersey calf King tarried long enough to get him a child somewhere.

What makes me say a thing like that? I wouldn't say it to my husband, you mind you forget it. (332)

As suspeitas do leitor, ecoadas pela questão do narratário implícita no texto, prendem-se sobretudo com o pedido de segredo em relação a Fate Rainey,¹⁶ que põe em causa a paternidade dos filhos do casal. “Shower of Gold” introduz assim obliquamente a temática da identidade de Virgie, personagem que assumirá centralidade no segundo conto, “June Recital”, onde surge associada à figura da artista mais velha e ao motivo da errância, que permeia todos os textos de GA.

King parece, pois, desempenhar o papel de deus fecundador da colectividade, deixando no seu rasto uma prole infinda – “In the meantime children of his growing up in the County Orphan's, so say several, and children known and unknown, scattered-like” (320). Para mais, a assertividade com que Katie se refere ao ponto de encontro do casal, estranhamente familiar a todas as mulheres de Morgana – “We would any of us know the place he meant, without trying—I could have streaked like an arrow to the very oak tree” (320) – constitui uma provável alusão às árvores associadas aos ritos de fertilidade em diversas culturas.¹⁷

¹⁶ O comentário de Fate Rainey aquando de um dos desaparecimentos de King parece indicar que os homens da comunidade reconhecem e pactuam com o seu estatuto oficial de sedutor: “Well now, let's have the women to settle down and pay attention to homefolks a while.”, 322.

¹⁷ Frazer (2002: 159-161) sublinha o carácter sagrado do carvalho para diversos povos europeus, sendo esta árvore associada ao deus supremo do panteão greco-romano, Zeus, representado aqui pela personagem de King MacLain, como já vimos.

Assiste-se, pois, neste conto a uma dupla figuração de autoria – por parte de Katie enquanto narradora que interage com uma pluralidade de discursos, na procura da versão mais justa; e por parte de Snowdie enquanto “tema” que se transforma em agente da sua própria narrativa. Os fundamentos intertextuais são, aliás, postos em relevo, pois a imagística de luminosidade oriunda do mito de Dánae serve de contraponto às diversas hipóteses levantadas por Katie acerca da fonte de poder de Snowdie, de novo qualificada por atributos tradicionalmente reservados ao herói masculino:

Snowdie kept just as bright and brave, she didn't seem to give in. She must have had her thoughts and they must have been one of two things. One that he was dead—then why did her face have the glow? It had a glow—and the other that he left her and meant it. And like people said, if she smiled *then*, she was clear out of reach. (323)

Na verdade, a autonomia de Snowdie parece fundar-se na assunção da maternidade,¹⁸ por si mesma anunciada e antecipadamente celebrada – “I'm going to have a baby too, Miss Katie. Congratulate me” (322) –, numa inversão paródica do episódio da Anunciação, tanto mais que esta cena ocorre na Páscoa, uma data fundamental no paradigma judaico-cristão. Welty enfatiza deste modo a centralidade da mulher no mistério da concepção, e remete o corpo feminino para um lugar de destaque, resistindo à abstracção efectuada pelos sistemas religiosos patriarcais.¹⁹

A estrutura matriarcal surge claramente delineada na cena do nascimento dos gémeos, presidido por Miss Lizzie Stark, figura relevante na comunidade feminina de Morgana, distinguindo-se ao longo de GA pela sua declarada hostilidade ao sexo oposto:

Miss Lizzie Stark—she hates all men, and is real important (...) stayed right by Snowdie, and of course several, and I, stayed too, but Mrs. Stark (...) took charge when pains commenced. Snowdie had the two little

¹⁸ Segundo Camille Paglia, a completude ontológica da mulher grávida fundamenta uma atitude de autonomia solipsista: “The pregnant woman is daemonically, devilishly complete. As an ontological entity, she needs nothing and no one. (...) the pregnant woman, brooding for nine months upon her own creation, is the pattern of all solipsism (...) Male bonding and patriarchy were the resource to which man was forced by his terrible sense of woman's power, her imperviousness, her archetypal confederacy with chthonian nature.”, 1991: 12.

¹⁹ Mark argumenta que Welty recupera mitos de fertilidade de religiões matriarcais, em contraste com mitos masculinos de ressurreição desligados do corpo feminino, tal como Cristo e Dionísio (1994: 46-47). Entre diversas outras referências críticas ao matriarcado de Morgana, veja-se Manz-Kunz, 1971: 81-83.

boys (...) Mrs. Stark had so hoped for a girl, or two *girls*. Snowdie clapped the names on them of Lucius Randall and Eugene Hudson, after her own father and her mother's father.

It was the only sign she ever give Morgana that maybe she didn't think the name King MacLain had stayed that beautiful. But not much of a sign; some women don't name after their husbands, until they get down to nothing else left. I don't think with Snowdie even *two* other names meant she had changed yet, not towards King, that scoundrel. (324)²⁰

Sustentada pela presença solidária da comunidade feminina no momento do parto, Snowdie assume plenamente o poder de nomear, de aceder à palavra para ordenar o real e configurar identidades, recuperando a sua herança familiar, numa escolha que parece ser comum entre as mulheres de Morgana.

No entanto, como sublinha a narradora, Snowdie não se libertara ainda de um dos constrangimentos do enredo romântico – a sua paixão pelo marido –, o que parece justificar o “policiamento” a que continua sujeita por parte da comunidade feminina. De facto, em “The Wanderers”, o último conto do ciclo – relato do velório e funeral de Katie, cerimónia que envolve toda a comunidade e constitui um pretexto para resumir o percurso das várias personagens – Snowdie confessa ter empenhado a fortuna herdada da família em busca do marido através da agência de detectives Júpiter, evocação irónica da figura mítica associada a King no ciclo. Comentando a sua perplexidade face ao regresso do marido, anos depois, Snowdie partilha com Virgie este segredo:

“Virgie, I spent all Mama and Papa had *tracing after him*. The Jupiter Detective Agency in Jackson. I never told. They never found or went after the right one. But I'll never forgive myself for *tracing after him*.”
Virgie had wanted to say, “Forgive yourself, yes,” but could not speak the words. (541, *itálico meu*)

É difícil não ver aqui uma alusão de Welty ao seu processo de escrita, manifestando a “angústia de inspiração” feminina por perseguir modelos narrativos fundados no mito do herói, embora inconfessos e motivadores de uma leitura detectivesca; tanto mais que a abrangência semântica do verbo

²⁰ Katie parece partilhar esta perspectiva sexista quanto à vantagem de ter filhas, embora o seu remorso em relação a Snowdie possa indiciar problemas de consciência pelo envolvimento com King: “Me, I have a little girl to sew for (...) and it hurts my conscience being that lucky over Snowdie too.”, 326.

“trace” remete para a inscrição autoral. Por outro lado, a presença de Virgie, que assume o estatuto de heroína-artista neste último conto – disposta a “perdoar”, embora incapaz de verbalizar esse desejo – remeterá para a necessária presença da comunidade artística feminina, enquanto elo de sustento capaz de validar a voz da escritora.

Para aumentar a complexidade desta versão paródica dos modelos narrativos clássicos, Welty inverte o desfecho típico do mito do herói-que-demanda, revelando que afinal o regresso de King constitui para Snowdie um peso equivalente à sua partida no início do casamento: “I don’t know what to do with him,” Miss Snowdie said (...) When her flyaway husband had come home a few years ago, at the age of sixty-odd, and stayed, they said she had never gotten over it—*first his running away, then his coming back*” (528-529, *italico meu*). Apesar de Snowdie cumprir aparentemente em “The Wanderers” o papel de esposa devota e assumir uma atitude maternal perante o parceiro masculino envelhecido, parece limitada por uma configuração narrativa que torna imperativo à heroína aceitar duas condições – a partida e o regresso do herói – , independentemente das repercussões afectivas e das alterações no quotidiano que tal possa implicar. Note-se ainda o carácter subversivo da transfiguração física sofrida por King, representado como vulnerável aos rigores da cronologia, ao contrário do que sucede com o herói clássico, de que Ulisses representa o protótipo.²¹

Em última instância, e do ponto de vista feminino, a presença ou ausência do herói seria equivalente nesta lógica narrativa, como sugere a ironia autoral face aos diversos relatos das “aparições” de King, rodeadas de especulação e incerteza. Se por um lado o seu estatuto mítico é sugerido pelo aparente dom da ubiquidade, por outro a multiplicação desta personagem em duplos infundáveis problematiza a identidade heróica. Por isso, Katie, associando a temporalidade ao universo onírico, evoca as diversas histórias inspiradas por

²¹ De facto, a senilidade de King é sobejamente assinalada no último conto do ciclo, no qual esta personagem, em contraste com a sua anterior errância, parece ter perdido a autonomia, deixando-se guiar no universo circunscrito de Morgana – “Viola, their Negro, had driven him [King] over after giving him his dinner”, 528. Para mais, o enfoque no seu corpo revela um velho sujeito a tremores, por ser incapaz de controlar movimentos simples (como segurar uma chávena), ou por temer a autoridade de Snowdie: ““Did you eat your dinner?” Miss Snowdie turned to him. / Virgie watched the black coffee beginning to shake in the little cup. There was something terrifying about that old man—he was too old”, *idem*.

aquela personagem masculina e estabelece o distanciamento analítico da comunidade feminina face às versões apresentadas (como sugere a distinção entre “to hear” e “to listen to”):

Time goes like a dream no matter how hard you run, and all the time *we heard* things from out in the world that *we listened to but that still didn't mean we believed* them. (324, itálico meu)

Embora a mobilidade restrita de Katie seja acentuada por contraste com o “mundo” onde vagueiam as personagens masculinas (das quais esta depende como informantes), a narradora mantém uma postura crítica perante o *storytelling* masculino. Tal surge ilustrado na cena em que Fate Rainey afirma ter visto King numa cerimónia oficial de tomada de posse do governador. Em primeiro lugar, a presença de outros homens de Morgana e a posição de destaque ocupada por King (“right up with the big ones”, 325) levam a narradora a questionar o motivo de apenas o marido ter testemunhado este evento. A sua principal dúvida, porém, repousa no facto de não ter ocorrido a nenhuma das personalidades ali reunidas a ideia de desmascarar King, obrigando-o a prestar contas por não honrar os seus compromissos de marido e pai, pelo que a contadora de histórias assume imaginativamente a posição do governador e coloca a hipótese de dispor do poder para implementar justiça, através de um acto de confluência dos universos público e privado (*idem*).

Por fim, evocando as diferentes histórias acerca de King, Katie critica a leviandade com que se constroem narrativas, algumas delas contraditórias, devido a uma deficiente capacidade de observação da realidade – “That’s people’s careless way of using their eyes.” (*idem*) – e apresenta a sua versão acerca do paradeiro de King. Embora a crença da narradora na superioridade da sua perspectiva gere um sorriso complacente no leitor, Welty alude neste trecho a um dos atributos essenciais do escritor, a atenção ao mundo circundante:

But it didn’t seem to me (...) that Snowdie had ever got a real good look at life, maybe. Maybe from the beginning. Maybe she just doesn’t know the *extent*. Not the kind of look I got (...). Like something was put into my eye. (323)

A capacidade de ver além da superfície, criando uma outra densidade interpretativa (como sugere o vocábulo em itálico na citação), constitui, pois,

uma qualidade do contador e do artista, cujo olhar poderá revelar outras perspectivas.

Esta alusão metaliterária surge reforçada no conto e ao longo de GA pela proeminência do campo semântico da visão e ainda pela tessitura visual do texto, pela capacidade de sugestão imagética demonstrada pela autora. Questionada em entrevista acerca do seu talento para ver, Welty declarou possuir um tipo de “imaginação visual”:

Most people are born looking about them, I guess. And I have a visual mind, the most common form, I'm sure. I visualize everything, and I'm a pretty good observer and I'm sure I've trained myself to be a better one in the course of my life.²²

Este dom cultivado pela autora ter-se-á certamente apurado com a sua prática fotográfica, como evidencia a qualidade pictórica de toda a sua escrita, e até a forma como os vários contos se estruturam em GA.

Também Katie fundamenta a sua “visão” acerca do paradeiro de King numa imagem fulcral da cultura norte-americana – o mito do Velho Oeste, configuração do paradigma da viagem, aludindo às circunstâncias históricas dos Estados Unidos, cuja expansão territorial ia redefinindo fronteiras. Deste modo, aquela figura heróica surge integrada no contexto literário nacional e associada à figura do *cowboy*, cavaleiro errante solitário que surge invariavelmente no desfecho dos *westerns* em contraluz, com o pôr-do-sol em fundo, pronto para mais uma viagem.²³ Na verdade, Katie parece aludir às convenções retóricas subjacentes ao discurso mitificador do Oeste, sendo que o recurso a verbos ligados ao olhar enfatiza o carácter visual das suas fontes de inspiração: “I believe he’s been to California. Don’t ask me why. But *I picture him there. I see King in the West, out where it’s gold and all that.* Everybody to their own visioning.” (326, itálico meu). O paralelismo com o universo simbólico da filmografia norte-americana será reforçado ao longo de GA por diversas referências a clássicos do cinema mudo cómico, e pelo recurso a processos

²² Prenshaw, 1996: 185. Consultar ainda Prenshaw, 1984: 157-158 e 1996: 71, 171.

²³ Stout argumenta que para o *cowboy* o Oeste constituía o espaço “natural” (liberto de restrições institucionais), sendo este tipo (tal como King) definido pelo estado de errância: “the westerly journey in this form is not one from inadequate society to opportunity for a better society, but from society to the presocial condition. The journey, traveling, itself is the chief value, not some end goal as in the settler’s novel.”, 1983: 7.

composicionais que recordam os movimentos de enquadramento visual da câmara (de filmar e fotográfica).

A personagem de King integra-se no folclore norte-americano por acrescida via, pois protagoniza a história relatada por Old Plez Morgan (“a real trustworthy nigger”, 327), numa homenagem à tradição de *storytelling* da raça negra no Sul dos Estados Unidos. Esta figura personifica o contador de histórias ancestral, repositório da memória colectiva de Morgana:²⁴ “[He’s] The real old kind, that knows everybody since time was. (...) If you wanted anybody in Morgana that wouldn’t be likely to make a mistake in who a person is, you would ask for Old Plez.” (*idem*). A capacidade de perceber as identidades individuais num contínuo integrado na rede relacional genealógica da comunidade remete, aliás, para a concepção weltiana de *storytelling*.²⁵

A narrativa de Katie prossegue, pois, a partir do olhar deste informante, constituindo a segunda secção do conto uma *mise-en-abîme* do processo de escrita como intertextualidade, relevando a combinação de diversas versões numa confluência de possibilidades que problematiza o conceito de verdade, isto é, a concepção teleológica de texto. Katie começa por reiterar o carácter improvável da ocorrência que constitui a base da sua história, colocando a ambiguidade no centro da narrativa e reconhecendo que a palavra poderá apenas tentar por aproximação circunscrever o mistério – “get to talking about something that’s only a kind of *near* thing—and hold your horses.” (326). Por antítese, a narradora institui como referência de credibilidade um episódio ocorrido no mesmo dia com Virgie, cuja presença no campo visual dos interlocutores atesta a verosimilhança do relato que a envolve – “it sounds reasonable if you just can see the baby—there she runs” (*idem*). Este detalhe inscreve-se na totalidade significativa do ciclo de contos, na medida em que

²⁴ O nome pelo qual esta personagem é conhecida, Old Plez Morgan, acentua o seu papel de trovador conferindo relevância à sua prolecta idade e associando-o à toponímia da cidade, através da partilha do nome da família para a qual trabalha, numa subtil alusão ao regime da escravatura.

²⁵ Em entrevista, Welty associa esta prática discursiva ao Sul: “the sense of family which gives you the sense of narrative and drama, that’s where we [southerners] draw our stories. (...) / Then, also, [the custom of storytelling] the fact that you are able to follow a person’s life from beginning to end, almost. You know the people who went before him, and you know the result of all his actions, and what happened in the end. You don’t just know people in segments, or minutes, or only under certain circumstances. It can’t help but develop your sense of narrative, the continuity in history of the life is there”, Prenshaw, 1996: 60.

será Virgie a assumir a herança de King no final, escolhendo a errância numa perspectiva mais esclarecida, a partir do autoconhecimento, daí a sua história constituir desde o início o contraponto das fábulas em torno daquela personagem masculina.

Também a veracidade da versão de Plez parece a dado momento repousar na sua potencial “visibilidade”, ou seja na sua hipotética presença no contexto de interacção verbal e visual partilhado por narradora e narratário. De facto, Katie fornece como prova da credibilidade do jardineiro a descrição minuciosa de um detalhe que o distingue:

If you saw Plez, you'd know him. He had some roses stuck in his hat that day, I saw him right after it happened. Some of Miss Lizzie's fall roses, big as a man's fist and red as blood—they were nodding side-to-side out of the band of his old black hat, and some other little scraps out of the garden laid around the brim, throwed away by Mrs. Stark; he'd been cleaning out her beds that day, it was fixing to rain. (327-328)

O retrato de Plez surge elaborado através de uma substituição por sinédoque com valor simbólico – as rosas como “punhos de sangue” poderão aludir às tensões raciais que marcam o Sul e ainda ao temperamento artístico deste contador de histórias, sendo o sangue associado à criatividade em “June Recital”, na prestação de Virgie durante a récita. Curiosamente, o excerto citado constitui uma alusão *ekphrástica* a uma fotografia de Welty intitulada “Yard man / Clinton”, incluída na secção “Portraits” do álbum *One Time, One Place: Mississippi in the Depression. A Snapshot Album* (2002: 113), o que testemunha os constantes cruzamentos semióticos entre os dois campos artísticos em que Welty se expressou. Na verdade, embora tenha começado por negar relações directas entre as suas obras ficcional e fotográfica, Welty acabará por admitir ter-se inspirado directamente nas imagens por si recolhidas para moldar alguns dos seus trechos ficcionais, num diálogo que mutuamente se ilumina.²⁶

De regresso a “Shower of Gold”, refira-se que na segunda secção do conto o contexto do Hallowe'en adensa a incerteza em torno dos acontecimentos

²⁶ Veja-se a alusão da autora à riqueza das suas fotografias como repositório iconográfico utilizável na escrita, Prenshaw, 1984: 155-157.

relatados, remetendo para o tópico do *mundus inversus* carnavalesco em que as identidades se tornam indefinidas e o campo de acção possível abrangente. Os gémeos MacLain são disto exemplo, tanto mais que as máscaras os parecem libertar da obediência às normas institucionalizadas de interacção social – “Without the masks, though, those two children would have been more polite about it” (329) –, num cruzamento simbólico das fronteiras de raça e de género (“They had on their masks (...) One was the Chinese kind, all yellow and mean (...) The other one was a lady, with an almost scary-sweet smile on her lips. I never did take to that smile, with all day for it.”, *idem*). Assim, esta dupla cómica entrega-se às brincadeiras próprias da quadra, assustando quem passa na rua (“[they were] playing ghosts and boogers”, *idem*) e aumentando o efeito burlesco das suas fatiotas com os pedaços de tecido que sobram da costura, a que se dedicam Snowdie e Katie.

Daí que o efeito do seu ataque ao forasteiro (comicamente definido por Plez como “a real familiar stranger”, 328) tenha sido terrífico, invertendo as posições da hierarquia familiar, numa passagem humorística que associa King a uma figura recorrente da escrita sulista – o *trickster* defraudado.²⁷ Contudo, a fuga veloz do misterioso visitante não permite esclarecer a sua identidade, que acabará por depender das conjecturas de uma série de contadores de histórias, pois a versão de Katie acerca dos eventos passados no exterior da casa²⁸ começou por ser filtrada pelos gémeos, depois por Plez e finalmente por Mrs. Stark e pela congregação religiosa. A própria narradora reconhece ter um acesso limitado aos acontecimentos e procura validar a sua versão da história evocando a fé e envolvendo todo o evento numa aura de mistério – “And if it wasn’t for *something that come from outside us all to tell* about it, I wouldn’t have *the faith I have* that it came about.” (327, itálico meu).

Também Plez parece ter evocado a intuição como fundamento do seu texto, suplantando aquela a visão como instrumento de acesso ao real – “and Plez said though he couldn’t swear to *seeing* from the Presbyterian Church exactly

²⁷ Appel tece o seguinte comentário a este respeito: “[King] joins company with a long line of characters from American humor—the trickster tricked, a traditional figure who recurs in the work of the Southwestern humorists, in Twain, Lardner, and Faulkner.”, 1965: 62.

²⁸ Os limiares entre o espaço doméstico e o espaço exterior aparecem bem delimitados nesta cena, causando a irónica indignação de Katie por King pretender ter acesso ao interior da casa: “So he got across the front porch and what do you think he’s fixing to do but knock on that door? Why wasn’t he satisfied with outdoors? / On his own front door.”, 328. A comicidade é acentuada pelo paradoxo inerente à atitude da comunidade feminina de Morgana que, afinal, parece querer impedir King de regressar ao lar.

what Mr. King was doing, he *knows as good as seeing* it that *he looked through the blinds.*" (328, itálico meu). Adensam-se, pois, a ênfase no campo semântico da visão e a metáfora fotográfica, sendo King retratado como um *voyeur* que se aproxima da casa e as personagens femininas descritas como "innocent ladies visiting with each other" (330), num eco paródico das cenas de sedução fatais da literatura sentimental popular. Este estatuto parece, porém, inverter-se com a profusão de olhares dirigidos a King na passagem seguinte, meramente hipotéticos da parte das senhoras (encerradas nas suas tarefas domésticas) e "predadores" da parte dos gémeos, numa desconstrução da relação unívoca de poder presente na cena de *voyeurismo* clássica.²⁹

Suppose Snowdie'd took a notion *to glance* down the hall (...) and *seen* him, all "Come-kiss-me" like that. I don't know if she could have *seen* that good—but *I* [itálico original] could. I was a fool and didn't *look*.

It was the twins *seen* him. Through those little bitty mask holes, *those eagle eyes!* (328-329, itálico meu)

A cena do confronto de King com os filhos gera leituras plurais, por um lado poderá tratar-se de uma referência a rituais de deposição do rei antigo, ligados a mitos que relatam a substituição do soberano pelos seus sucessores de direito (Demmin e Curley, 1979: 243).³⁰ Por outro lado, existe aqui uma alusão ao intertexto motivador do título – cujo enredo também dramatiza a ameaça que constitui a geração mais nova e se entretetece com o mito de Perseu e Medusa, recorrente nos contos deste ciclo.³¹ A natureza ritual e mágica desta cena transparece ainda na repetição de movimentos circulares que, como sucede em diversos outros momentos de GA, enformam uma lógica narrativa cíclica e apontam para o intertexto mítico, ou para um universo onírico em que os padrões da experiência fossem cíclicos.³² O *storytelling* recria, pois, uma

²⁹ Veja-se a este respeito o ensaio canónico de Laura Mulvey, 2001 [1975].

³⁰ Mark sugere que os gémeos simbolizam o novo ano (até porque nasceram no dia 1 de Janeiro) e o ciclo de renovação sazonal, correspondendo as duas personagens femininas a costurar às Parcas a tecer o fio da vida, 1994: 44-45.

³¹ Recorde-se o enredo deste mito: Acrísio, rei de Argos, foi prevenido por um oráculo que o seu neto o mataria, pelo que encerrou a filha Dánae numa câmara subterrânea, onde Zeus (transformado em chuva de ouro) terá penetrado através de uma fenda, concebendo Perseu que efectivamente acabou por assassinar o avô, Grimal, 1999: 110 e 371-372.

³² Esta citação procura estabelecer a sequência do "ataque" perpetrado pelos gémeos, segundo a retórica empolada dos dois contadores de histórias, Katie e Plez: "They sailed out the door and *circled around* their father, flying their arms and making their fingers go scary, and those little Buster Bobs going *in a circle*. / (...) Plez said King stood it a minute—he got to *turning around* too. They were *skating around*

série de palimpsestos narrativos e confere protagonismo a vozes outras, problematizando os conceitos de heroísmo e da identidade de género.

Para mais, o enquadramento de várias narrativas confluentes e a modalização narratorial do relato de Plez, que aponta autoreflexivamente para as hesitações constitutivas do processo de estruturação discursiva (“That was the careful way Plez was putting it to his mind”, 327 e “Plez says—allowing for all human mistakes”, 329), parecem aludir ao movimento imparável do significado textual e à suprema impossibilidade de fixar uma versão definitiva do texto. O carácter lábil do sentido surge ainda acentuado pelo facto de os sujeitos enunciadore pertencerem ambos a grupos tradicionalmente excluídos da narrativa heróica – as mulheres e os membros de outras raças –, representando perspectivas periféricas em relação a um suposto centro legitimador da mundivisão dominante.

“Shower of Gold” evidencia, portanto, as estruturas de poder que determinam a configuração da narrativa, nomeadamente através do modo como certas versões das histórias permanecem de acesso restrito a determinadas figuras. Recorde-se a atitude de Plez quando, confrontado por Snowdie, nega ter testemunhado a aparição de King, assumindo o seu papel na gigantesca encenação com que a cidade procura proteger a “dama abandonada” das investidas sentimentais do marido – “*of course he wasn’t going to let Miss Snowdie MacLain get hurt now, after we’d all watched her so long. So he fabricated.*” (331, *itálico meu*). Assim, o conto acentua o artifício subjacente a qualquer história, porque Plez acabará por revelar a “versão verdadeira” apenas quando confrontado por Mrs. Stark, num contexto em que a desigualdade é tão evidente que a veracidade do relato se torna questionável.³³

A subtil ironia autoral manifesta-se na comicidade do enredo, marcado pelos sucessivos detalhes de verosimilhança dúbia com que Plez procura reforçar a

him (...) / But monkeys—! Skating *around* their papa. Plez said if those children had been black, he wouldn’t hesitate to say they would remind a soul of little nigger cannibals in the jungle. When they got their papa in their *ring-around-a-rosy* and he couldn’t get out, Plez said it was enough to make an onlooker a little uneasy, and he called once or twice on the Lord. And after they *went around high*, they crouched down and *went around low*, about his knees.”, 329-330, *itálico meu*.

³³ Recorde-se o excerto que descreve a abordagem feita à testemunha – “It was later that Mrs. Stark got hold of Plez and got the truth out of him”, 331.

coerência da sua narrativa. Recorde-se a sua suposta capacidade de distinguir os gémeos apesar das máscaras (329) e a referência aos ténis que King traria calçados (328), pormenor duplamente incongruente devido à distância do observador e ao traje com que o “herói” aparece descrito noutras ocasiões. Além de esta cena problematizar a identidade dos intervenientes, o texto acumula uma série de indícios que questionam a própria natureza da ocorrência relatada, fazendo uso da indeterminação como princípio estruturante do *storytelling*.

A ambiguidade do “não-acontecimento” no centro desta rede de histórias será ainda acentuada pela menção de um nível supranatural (recorde-se que Katie invocara a “fé” como base da sua narrativa), numa atitude humorística de Plez que alude em simultâneo às crenças espirituais da comunidade negra – “Course, could have been a ghost,” Plez told Mrs. Stark, “but a ghost—I believe—if he had come to see the lady of the house, would have waited to have a word with her.” (332).³⁴ “The Wanderers” irá também caracterizar o imaginário da cultura negra por referência às histórias de fantasmas contadas por Juba, à época a empregada doméstica de Mrs. Stark, que se anuncia dotada de uma “visão especial”, como sucede, aliás, com várias personagens ao longo do ciclo, algumas das quais representam, por ironia, a cegueira – “I seen more ghosts than live peoples, round here. Black and white. I seen plenty both. (...) some is given to see, some try but is not given” (549).

A indeterminação será ainda figurada em “Shower of Gold” através de uma imagem recorrente na escrita de Welty que metaforiza a técnica fotográfica, enquanto processo que transmuta a luz no seu negativo inscrito na película e volta a inverter os contornos na impressão da fotografia em papel. Após a mentira piedosa com que Plez pretende poupar a sensibilidade de Snowdie, Katie descreve nos seguintes termos as mudanças que entretanto agitaram a paisagem:

The day had a *two-way look*, like a day will at change of the year—clouds *dark and the gold* air still in the road, and the trees lighter than the sky was. (331, itálico meu)

³⁴ Note-se que o discurso de Plez alimenta esta ambiguidade, ainda mais provável no contexto do Hallowe’en, a festa de celebração dos espíritos: “Only that day, he said he didn’t see a soul *else*—besides you’ll hear who in a minute—on the way” (327) e “And Plez, of course, he said, “No’m, Mistis, I don’t recollect *one soul* pass me, whole way from town.””, 331, itálico meu.

MacHaney considera esta passagem uma alusão ao “olhar multifacetado” presente na obra de Welty, argumentando tratar-se de uma referência ao deus romano Jano, representado com dois rostos, olhando para a frente e para trás, o que simboliza a sua capacidade de avaliar as questões sob diversas perspectivas em simultâneo (MacHaney, 1973: 595). Ao longo de GA a confluência entre luz e sombra ilustra visualmente o conceito da dualidade integrada, da coexistência dos opostos, superando a lógica racional de tipo binário que exclui o paradoxo e o mistério. Em *Eudora Welty: Two Pictures at Once in Her Frame*, Barbara Harrell Carson defende, aliás, que o universo ficcional weltiano revela uma abordagem holística com implicações metafísicas, próxima da organicidade cósmica proposta pela estética romântica, nomeadamente nas obra de Emerson e Whitman (1992: xxiii).

Em conclusão, o *storytelling* serve neste ciclo de contos, e em “Shower of Gold” em particular, como instrumento feminista de recriação intertextual e tematiza autoreflexivamente a indeterminação do texto literário, propondo novas narrativas que configuram outros “olhares” e identidades. Esta reescrita surge figurada a nível imagístico pela dinâmica entre luz e sombra, metáfora do processo fotográfico como modelo perceptivo integrador da fluidez constitutiva da experiência, além de categorias estanques e monolíticas.

Appel, Alfred Jr. *A Season of Dreams: The Fiction of Eudora Welty*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965.

Bakhtine, Mikhail. "Discourse in the Novel" (1934-1935), in *Literary Theory: An Anthology*, org. Julie Rivkin e Michael Ryan, 32-44. Malden: Blackwell, 2001.

Biebuyck, Brunilde. "Conter, Raconter, Badiner" in *Le Renouveau du conte / The Revival of Storytelling*, org. Geneviève Calame-Griaule, 105-112. Paris: Éditions du Contre, 1991.

Carson, Barbara Harrell. *Eudora Welty: Two Pictures at Once in Her Frame*. Nova Iorque: Whitston Publishing Company, 1992.

Demmin, Julia e Daniel Curley. "Golden Apples and Silver Apples", in *Eudora Welty: Critical Essays*, org. Peggy Whitman Prenshaw, 242-257. Jackson: University Press of Mississippi, 1979.

Donaldson, Susan V. "Recovering Otherness in *The Golden Apples*". *American Literature* 63, no. 3 (1991), 489-506.

DuPlessis, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Fonseca, Fernanda Irene. "Deixis e pragmática" in *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Isabel Hub Faria et alii, org., 437-445. Lisboa: Caminho, 1996.

Frazer, James. *The Golden Bough: A Study in Religion and Magic*. Mineola: Dover Publications, 2002.

Grimal, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, coord. ed. port. Victor Jabouille. Lisboa: Difel, 1999.

Hardy, John Edward. "Marrying Down in Eudora Welty's Novels", in *Eudora Welty: Critical Essays*, org. Peggy Whitman Prenshaw, 93-119. Jackson: University Press of Mississippi, 1979.

McHaney, Thomas L. "Eudora Welty and the Multitudinous Golden Apples". *Mississippi Quarterly* XXVI, no.4 (1973), 589-662.

Mansfield, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Londres: Penguin, 1981.

Manz-Kunz, Marie-Antoinette. *Eudora Welty: Aspects of Reality in her Short Fiction*. Zurich: Francke Verlag Bern, 1971.

Mark, Rebecca. *The Dragon's Blood: Feminist Intertextuality in Eudora Welty's The Golden Apples*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Londres: Penguin, 1991.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Literary Theory: An Anthology*, organizado por Julie Rivkin e Michael Ryan, 585-595. Malden: Blackwell, 2001.

Pedro, Emília Ribeiro. "Interacção Verbal", in *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Isabel Hub Faria et alii, org., 449-475. Lisboa: Caminho, 1996.

Prenshaw, Peggy Whitman, org. *Conversations with Eudora Welty*. Jackson: University Press of Mississippi, 1984.

----- org. *More Conversations with Eudora Welty*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

Stout, Janis P. *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Westport: Greenwood Press, 1983.

Welty, Eudora. *Stories, Essays, & Memoir*, org. Richard Ford e Michael Kreyling. Nova Iorque: The Library of America, 1998a.

----- *Complete Novels*, org. Richard Ford e Michael Kreyling. Nova Iorque: The Library of America, 1998b.

----- *One Time, One Place: Mississippi in the Depression. A Snapshot Album*, introdução de William Maxwell. Jackson: University Press of Mississippi, 2002 [1971].