

Diana V. Almeida

Posfácio a *As Maçãs Douradas*

Eudora Welty, *As Maçãs Douradas*. Tradução e posfácio. Lisboa: Antígona, 2013.

As Maçãs Douradas (*The Golden Apples*) ocupa um lugar central na produção literária de Eudora Welty (1909-2001), sendo considerada pelos críticos e pela própria autora a sua obra prima.

Publicado em 1949, este ciclo de contos obedece a uma estrutura particular, visto cada um dos textos poder ser lido individualmente e também em relação com a totalidade da narrativa. A coerência formal desenrola-se, pois, na permanente tensão entre ordem e descontinuidade, tematizando o fluxo existencial e o relativismo do saber. Esta instabilidade é acentuada pela multiplicação de consciências focalizadoras (que por vezes alternam num mesmo conto), pela dificuldade de se estabelecer uma sistematização cronológica dos eventos narrados e ainda pelo recurso a uma imagística com simbologia difusa, que combina e recria elementos oriundos de diversos sistemas mitológicos. Para mais, os sete contos que compõem este puzzle são escritos em estilos distintos, que espelham a especificidade dos modos de ver e de pensar das personagens centrais (em particular nos textos com narrador de primeira pessoa) e constituem um exercício estilístico de maturidade autoral, tecendo um comentário oblíquo a obras de alguns escritores modernistas, em particular, W.B. Yeats (1865-1939) e William Faulkner (1897-1962).

Entre os elementos agregadores conta-se o espaço ficcional, a *small town* (tão produtiva no imaginário estado-unidense), onde se movem uma série de personagens que o leitor acompanha ao longo de cerca de quatro décadas. O topónimo Morgana (uma alusão à *Fata Morgana*) fornece uma pista relativamente a um dos universos literários com os quais o texto dialoga e aponta, em simultâneo, para a componente onírica da perceção das personagens. Também o título, *As Maçãs Douradas*, sublinha a centralidade do intertexto mitológico, que funciona aqui sobretudo como um traço de memória coletiva (no sentido jungiano do termo), um paradigma narrativo que configura tanto modos de representação do real, como vias de acesso ao

transcendente. Por outro lado, há uma série de temáticas recorrentes que contribuem de modo direto para a coesão da obra, nomeadamente o contar de histórias, enquanto expressão da consciência comunitária e da criatividade discursiva das personagens femininas, representantes das fontes de literatura oral. O tópico da errância é igualmente fulcral, na medida em que representa, a nível metafórico, a disponibilidade para uma constante revisão criativa, além das condicionantes sociais e históricas. Welty contrasta aqui a viagem algo caricata do tradicional herói masculino, King MacLain, com o movimento enquanto fator constitutivo das dinâmicas que sustentam a identidade individual, como sucederá, no conto final, com Virgie.

«**Chuva de Ouro**» constitui uma celebração do contar de histórias enquanto prática comunitária que opera a deslocação da autoridade discursiva desde a esfera pública (conotada com a masculinidade) até ao espaço privado, onde o sentido emerge de uma negociação interpessoal, o que, em termos simbólicos, corresponde à dinâmica entre autor e leitor na determinação dos sentidos do texto. De facto, Miss Katie estabelece um pacto verbal com a sua interlocutora, de passagem pela cidade, e desenvolve a sua versão da história a partir do reconhecimento de um contexto comum, que chama ao enunciado linguístico os dados imediatos do campo perceptivo e a gestualidade da *performer*. Define-se, desde logo, a comunidade feminina de Morgana, que irá cumprir ao longo do ciclo a função de coro, entidade coletiva que comenta as peripécias do enredo e fornece uma perspetiva acrescida, por vezes com tonalidades moralistas.

O título do conto alude à transferência do atributo da luminosidade (associado a Zeus quando se metamorfoseia para fecundar Dánae) para a personagem feminina, Snowdie, cuja presença física, nomeadamente no processo de gestação, se vai sobrepôr à ausência do herói masculino, transformado na abstração das qualidades que representa. Numa subversão dos códigos literários do enredo romântico, em que a ênfase recai no processo de galanteio e na cerimónia do casamento, a narrativa centra-se no quotidiano do casal e na sobrevivência da figura feminina, amparada (e simultaneamente controlada) pela vizinhança. O herói-que-demanda (na designação de V. Propp) é esvaziado por uma série de duplos que,

ironicamente, acabam por tornar a presença e a ausência da personagem masculina equivalentes, pois as «aparições» de King apenas destabilizam os rituais quotidianos da família. Tal é evidente no último conto, onde o regresso definitivo do marido deixa Snowdie desconcertada, porque, em contraste com o protótipo do viajante clássico, representado por Ulisses, este não é imune aos rigores do tempo e sofreu uma degradação física, o que duplica os cuidados da mulher, nomeadamente em relação ao seu regime alimentar. Em simultâneo, porém, esta figura masculina encarna a vitalidade capaz de aniquilar as convenções sociais e representa as forças telúricas, exteriorizadas no impulso erótico que atrai as mulheres da cidade e faz o leitor suspeitar que algumas das personagens representando o potencial artista (em especial Virgie, Loch e Easter) poderão ser seus filhos.

«**Recital de Junho**» é composto por quatro secções que alternam os pontos de vista de duas crianças — Loch, mais jovem e sonhador, e a sua irmã adolescente, Cassie — e problematizam a legibilidade do universo ficcional. O conto é, aliás, estruturado pela referência metafórica a várias linguagens de natureza eminentemente visual, tal como o teatro (representando a casa abandonada, onde decorrem uma série de eventos, um palco), a fotografia (podendo as visões dos focalizadores ser interpretadas como o negativo e o positivo da imagem fotográfica) e o cinema (cujas técnicas composicionais por planos, pela compressão narrativa ou pela valoração simbólica de um detalhe visual são aqui adotadas). A ambivalência resultante do confronto entre o olhar inocente de Loch, inflamado por uma imaginação prodigiosa, e o olhar mais informado de Cassie desconstrói a (in)visibilidade da superfície quotidiana de Morgana e comenta os constrangimentos histórico-sociais que afetam a mulher artista, aqui representada pela professora de piano estrangeira, Miss Eckhart.

A analepse da segunda secção descreve o recital que dá título ao conto e, na passagem em que Miss Eckhart toca piano numa manhã de tempestade, apresenta uma cena de instrução protagonizada por uma figura mais velha que, através da dádiva do seu génio, expõe um grupo de jovens no limiar da

puberdade ao mistério subjacente ao real ¹. Na mesma linha de argumentação, a récita em que as alunas apresentam o resultado das suas aulas de música poderá ser lida como uma cerimónia iniciática que marca a transição para a idade adulta, tal como indiciam as marcas vermelhas (alusivas ao ciclo menstrual) na roupa de Virgie, após a sua última prestação pública. Para tal apontam tanto o planeamento rigoroso, envolvido por uma aura de secretismo, como a encenação do espetáculo, que obedece a códigos de vestuário estritos, ligados a uma simbologia cósmica — à harmonia cromática do arco-íris, no caso dos vestidos, e ao padrão do quarto crescente, no caso dos cestos de flores trocados entre mestra e pupilas, estando a Lua associada ao princípio regenerativo feminino.

O facto de a sacerdotisa que preside a este cerimonial ser posteriormente humilhada em público por duas personagens masculinas que parecem saídas de uma *slapstick comedy* (são, aliás, comparadas à dupla Laurel e Hardy) denuncia a natureza opressiva das políticas de género, no contexto histórico em que a obra foi produzida. Esta crítica velada, feita por uma autora que sempre teve o cuidado de se distanciar das reivindicações feministas, torna-se ainda mais pungente por constituir a literalização da imagem usada por Yeats para representar a energia que anima Óengus, deus céltico do amor, na sua demanda do princípio feminino idealizado (a musa), no poema que sobrevém a Cassie ao longo do conto — «A Song of the Wandering Aengus» (1899) ². O fogo da imaginação masculina, capaz de transcender a temporalidade e unir os princípios diurnos e noturnos, em Yeats, é aqui transfigurado nos cabelos em chamas de Miss Eckhart, evocando as

¹ Welty estabelece, assim, um diálogo com as suas antecessoras literárias estado-unidenses do último quartel do século XIX, tal como Sarah Orne Jewett (1849-1909), em *The Country of the Pointed Firs* (1896), por exemplo, e, paralelamente, aborda o facto de a autonomia artística feminina apenas ser possível na sequência de uma linhagem matriarcal, tal como Virginia Woolf (1882-1941) defendera no clássico *A Room of One's Own* (1929).

² Vide o segundo verso da primeira estrofe, citado no desfecho do conto: «Porque tinha um fogo na cabeça».

Este argumento é apresentado por Patricia Yaeger no ensaio «Because a Fire Was in My Head: Eudora Welty and the Dialogic Imagination», *Mississippi Quarterly* 39, no. 4 (1986), 561-586.

feiticeiras queimadas em rituais de exorcismo ao longo de vários séculos, na conjuntura da sociedade patriarcal.

«**Senhor Coelho**» procede também à reescrita de um poema de Yeats que alude a um episódio mitológico — «Leda and the Swan» (1928). Citando alguns versos, com ligeiras mas significativas alterações, Welty efetua uma subversão do texto de partida, trocando o tom solene e grandioso do relato por uma abordagem humorística, deslocando o protagonismo de Zeus para a figura feminina e desrespeitando a hierarquia do bestiário (King é comparado não a um cisne, mas a um ganso, um pombo e, por fim, um coelho). É, assim, desconstruída a narrativa heroica de violação e colocada no contexto do desejo feminino, sendo que a protagonista Mattie Will reclama agenciamento e inscreve as suas intenções na história, definindo-se como um corpo erótico e assumindo o papel de *voyeur* (quando observa o marido, misteriosamente adormecido, como num conto de fadas, e, após o encontro sexual, King MacLain)³.

À semelhança de Katie, no primeiro conto, Mattie Will assume o papel de autora e reporta-se diretamente ao processo de narração, o que lhe permite dotar a experiência de um sentido unificador, sendo que a criatividade verbal surge também aqui temporalizada por referência às tarefas domésticas que a enquadram. De novo, a imagística com implicações simbólicas surge perfeitamente integrada no nível literal da narrativa, baseada no olhar de uma campesina atenta aos detalhes naturais da paisagem. O texto desenrola-se, pois, na dinâmica de grelhas interpretativas várias, através de uma indeterminação textual produtiva, desde logo sublinhada nas linhas iniciais, quando a visão surrealizante de Mattie parece desdobrar o corpo de King.

«**Lago Lua**» privilegia a focalização de Nina, uma personagem adolescente que, na sua absoluta atenção ao mundo, questiona os fundamentos da autoridade e se confronta com a fugacidade da vida. O leitor vai, de novo, testemunhar um rito iniciático feminino, regido por parâmetros intimistas e

³ Poderíamos remeter também para o mito de «Eros e Psique», com a diferença de que a curiosidade da protagonista feminina face à identidade do masculino não é aqui castigada.

enraizado numa atitude mais contemplativa do que pragmática (em contraste com os rituais de masculinidade da cultura sulista, recriados por Faulkner nas cenas de caça, por exemplo). A assertividade física e a mobilidade espacial das personagens masculinas (Loch e Exum) contrastam com os temores que inicialmente bloqueiam as raparigas e as levam a ter uma perceção exaltada dos perigos que as rodeiam, sendo o lago caracterizado por elementos fálicos ameaçadores (como raízes protuberantes e cobras).

Efetivamente, ao longo do conto, o espaço adquire uma dimensão simbólica, evidente, por exemplo, no trecho da descida ao pântano, apresentada como uma travessia pelo centro da terra, num ambiente intra-uterino, onde a presença do mistério é palpável. A este propósito, atente-se na imagem da confluência entre luz e escuridão, recorrente na obra ficcional da autora para assinalar as fissuras da mundividência racionalista e a falência da perspetiva antropocêntrica e sugerir a possibilidade de um acesso diferenciado ao real. Welty propõe, ao invés, uma visão holística em que as categorias epistemológicas se (con)fundem, aproximando os reinos humano, animal e vegetal, tornando equivalentes as posições de sujeito e objeto (em particular, na meditação de Nina sobre os barcos) e validando a intuição. Numa das suas epifanias, Nina irá compreender o carácter relativo dos discursos que moldam o sujeito e expressar o desejo de explorar os limites das configurações de identidade vigentes, projetando-se na alteridade, além de barreiras sociais (as órfãs), raciais (os negros e os índios, representados pela Noite) e de género.

A maior revelação advirá, contudo, da queda de Easter no lago, cuja relevância será acentuada, a nível estilístico, pelo recurso ao efeito fílmico da *slow motion* ou pela pausa do instantâneo fotográfico, nos diversos momentos em que é invocada a imagem que o grupo feminino guarda desta ocorrência. Trata-se de uma descida axiomática ao reino dos mortos, sendo que a ênfase recairá na violência do resgate, longamente realizado numa mesa (palco), à roda da qual as restantes raparigas assistem, e encenado como um estupro. O escuteiro já fora caracterizado como histrião, no início do conto, e cumprirá aqui o seu papel, até conseguir «desflorar» (note-se que o sangue marca de novo o sucesso da transição de estágio) a virgem letárgica e trazê-la de novo à vida — Welty comenta, pois, a equivalência

entre o sexo (forçado) e a ressurreição, um motivo com inúmeras variantes nos contos populares, em particular «A Bela Adormecida», cujas primeiras versões escritas acentuam esta leitura⁴.

«**Todo o mundo sabe**» problematiza os mitos de masculinidade sulista face à figura paterna ausente — o *pater familias*, enquanto sustentáculo da sociedade idealizada do Sul. O intertexto são aqui os romances de Faulkner, em particular a secção de Quentin n' *O Som e a Fúria* (1929), onde a consciência masculina atormentada se debate com a fatalidade da culpa e o peso da história regional. Welty parodia este tipo de subjetividade solipsista entremeando a voz do narrador de primeira pessoa com as vozes das contadoras de histórias, que comentam o carácter determinista da ação em Morgana e invertem as coordenadas clássicas do enredo de traição matrimonial, colocando o marido enganado no papel de réu (em nítido contraste com a figura materna, que propaga os estereótipos de género e as concepções misóginas de fidelidade conjugal, num comentário oblíquo à responsabilidade feminina na perpetuação das estruturas sexistas). O conto recria também o universo ficcional faulkneriano a nível estilístico através de o recurso à técnica do fluxo de consciência, que contribui para acentuar a fragmentação textual e o esbatimento das fronteiras percetivas, gerado pela convergência de estados de vigília com momentos de intensidade onírica, nomeadamente quando as fantasias violentas de Ran em relação a Jinny e ao seu amante irrompem na superfície realista.

Ran MacLain não só se encontra impotente (e as insinuações a este respeito são várias) para assumir a herança de sedutor errático deixada pelo pai, como ainda se depara com a impossibilidade de ser autor da sua própria história, defrontando-se com a personagem ficcional para si engendrada pelas vozes de Morgana. Para mais, a assertividade e união da linhagem matriarcal (evocada por Miss Perdita) contrasta com a rivalidade masculina, a competição e a territorialidade deslocadas para o campo lúdico, através dos jogos de *croquet* e de *bridge*, em que marido e amante se defrontam. A tensão evidencia-se também no relacionamento entre o feminino e o

⁴ C.f. «Sole, Luna, e Talia », de Giambattista Basile (c. 1575–1632).

masculino, como patenteiam as atitudes e os comentários de Miss Lizzie, e, especialmente, a última secção do texto, em que a intimidade física parece aterrorizar Ran e o seu discurso sobre a sexualidade assume conotações bélicas — o protagonista masculino só conseguirá ultrapassar a ansiedade sobre a sua *performance* através da violação de Maideen.

«**Música de Espanha**» apresenta um dia na vida de Eugene, o outro gémeo MacLain, que se encontra já na meia-idade, com um casamento disfuncional, despojado de afeto, situação agravada pela morte da única filha do casal. O conto abre com um surto de violência imotivada que irá rasgar a tessitura de um quotidiano mecânico (ideia reforçada pelo facto de esta personagem ser relojoeiro) e obrigar o protagonista a encontrar resposta para uma série de questões que o atormentam. Embora traindo uma perspectiva misógina e um fundo ressentimento por Emma, sua mulher, Eugene acabará por aceder a diversos momentos de revelação, ao flunar pela cidade de S. Francisco, onde mora, na companhia de um artista. Esta errância adquire conotações éticas, constituindo, antes de mais, um modo de ver, a recetividade para o movimento interior que acompanha a descoberta. Deste modo, o guitarrista espanhol funcionará como um duplo que desenha o percurso do «eu» para a sua condição de alteridade.

É evidente a natureza erótica do encontro entre as duas figuras masculinas, em especial no momento em que ascendem aos penhascos, cruzando um labirinto de trilhos, através de uma paisagem selvagem, no limiar entre dia e noite. O amplexo que une estas personagens constitui, pois, uma coreografia estilizada do encontro amoroso, uma epifania partilhada, como atesta o «canto» do artista. Este momento de intensidade lírica revela a experiência mística da dissolução do «eu» no universo, representando a imagem do pássaro evocada para descrever a postura do corpo de Eugene um grau superior de consciência.

Por fim, atente-se no facto de que a descrição do concerto do guitarrista, a que Eugene assistira na noite anterior, funciona como um manifesto poético, na medida em que Welty apresenta a experiência estética como comunhão imaginativa entre artista e público e reforça a ideia (exposta em diversos dos seus ensaios) de que caberá à arte revelar padrões de sentido no caos da

vida. Para mais, tal como Miss Eckhart, quando toca na manhã de tempestade e assume um rosto indiferenciado (i.e. universal), o guitarrista parece ilustrar o pressuposto modernista da impessoalidade do artista (o famoso princípio da despersonalização advogado por T. S. Eliot, em «Tradition and the Individual Talent», 1919) e do imperativo de trabalhar a especificidade técnica do meio de expressão artística.

«**Os viandantes**» apresentam Miss Katie como tema do contar de histórias (e não voz ativa, como no conto que inaugura o ciclo⁵) e King MacLain, por contraste, como contador, sendo que, de novo, as versões distintas que circulam sobre a biografia daquela figura feminina enfatizam a instabilidade dos sentidos e a impossibilidade de circunscrever o domínio fenomenológico à ordem narrativa. A reunião da comunidade durante o velório ilustra também o isolamento de Virgie, condenada pelo desvio dos padrões comportamentais normativos, nomeadamente devido ao facto de permanecer solteira — em retaliação, as «senhoras» de Morgana procuram transformá-la na antítese da feminilidade, dissociando-a ostensivamente das competências domésticas e querendo manipular o seu corpo.

No entanto, em contraste com Easter, cuja queda provoca o seu trágico mergulho no lago, o texto acentua a natureza deliberada dos gestos de Virgie, em particular na cena batismal em que esta entra nua nas águas do rio. Num excerto de extraordinária força poética, Virgie irá vivenciar uma experiência sensorial holística, que culmina com o (potencial) desvanecimento das suas fronteiras corporais, numa totalidade de formas e matérias. O leitor presencia novamente um momento de graça, em que a dissolução do ego permite que esta figura se liberte da memória e dos condicionalismos passados, entregando-se ao fluxo da temporalidade, na intensidade absoluta do

⁵ No entanto, no limiar da morte, Miss Katie ainda se entrega a um exercício imaginativo e reinventa a morfologia do corpo feminino, propondo uma divisão longitudinal que permita alterar as concepções de identidade hegemónicas e superar as dicotomias vigentes (nomeadamente entre sentimento e razão, agenciamento e recetividade).

momento presente. A união com o cosmos será ainda glosada quando Virgie recorda o momento em que regressara da sua primeira viagem, na adolescência, e, posteriormente, as noites em que se banhava no rio ao luar. O desfecho do conto adquire um caráter epifânico semelhante, quando, acompanhada por uma «fora da lei», que acentua o seu afastamento das instituições sociais, a protagonista celebra a sua nova liberdade e escuta a música mágica do mundo.

Se, por um lado, o velório acentua o ostracismo a que Virgie é votada por parte da maioria da comunidade feminina de Morgana, por outro, o conto reforça a ideia de uma linhagem matriarcal continuada, como atesta a árvore florida da avó de Miss Lizzie, que esta contempla na secção inicial. O pacto intergeracional é evidente sobretudo na evocação de Miss Eckhart, que Virgie reconhece como figura tutelar, compreendendo e aceitando, enfim, a sua dádiva de amor incondicional e a sua visão artística, capaz de abarcar e superar o paradoxo. Assim, a protagonista entende a reversibilidade das posições de herói e vítima — aqui exemplificadas através de o mito de Medusa e Perseu (a autora opta por alterar a ordem de enunciação para modificar o enfoque discursivo) — e toma como equivalentes o sucesso e a derrota, segundo uma perspetiva não dualista em que os extremos coexistem, numa dinâmica constante. Se Miss Eckhart representa a «voz» autoral, segundo Welty, na autobiografia *One Writer's Beginnings* (1984), remetendo para a condição heroica da mulher artista, Virgie representa o seu «tema» por excelência — a coragem da demanda, a energia afirmativa, a alegria de ser.

Parece-me importante e justo agradecer ao editor Luís de Oliveira pela paciência e confiança demonstradas ao longo deste muito longo processo de tradução. Gostaria ainda de agradecer aos dois revisores que, com as suas questões e sugestões, moldaram a proposta de leitura que aqui vos deixo.

Sintra, Dezembro de 2012.

Diana V. Almeida

