

**Diana V. Almeida**

**Posfácio a *Pálido Cavalo, Pálido Cavaleiro*.**

Katherine Anne Porter, *Pálido Cavalo, Pálido Cavaleiro*. Lisboa: Antígona, 2014.

Katherine Anne Porter (1890-1980) ganhou notoriedade entre o grande público em 1962, com *The Ship of Fools*<sup>1</sup>, um romance que demorara décadas a escrever e que rapidamente se tornou um *bestseller*, sendo adaptado por Hollywood três anos depois. Em 1965, surgiu o volume *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, que lhe granjeou os mais importantes prémios literários dos Estados Unidos — o Pulitzer Prize e o National Book Award. A totalidade da sua obra foi, em 1967, distinguida com o Gold Medal Award for Fiction, atribuído pela American Academy of Arts and Letters, para a qual a autora seria também eleita. Recebeu ainda, ao longo da vida, títulos honorários de várias universidades e diversas bolsas (nomeadamente da Fulbright e das fundações Guggenheim e Ford).

Ao longo da sua extensa carreira, Porter trabalhou também como cantora, atriz, jornalista, ativista política e professora universitária. Escreveu ensaios, contos, novelas e um romance, além de histórias para crianças e uma série de outros textos cuja autoria só agora lhe está a ser atribuída, à medida que avança o estudo do seu espólio, na Universidade de Maryland, pois, no início da sua vida, trabalhou como «escritora-fantasma», compondo peças por encomenda, que depois seriam assinadas por outras pessoas. Para mais manteve, uma volumosa correspondência com intelectuais e escritores coevos, entre os quais Allen Tate, Cleanth Brooks, Eudora Welty, Flannery O'Connor, Ford Madox Ford e Robert Penn Warren. Esta epistolografia atesta que os seus pares desde cedo reconheceram a qualidade da sua escrita, caracterizada pelo rigor formal e pelo mergulho nas emoções mais densas que subjazem às relações humanas, bem como pelo recurso a estados oníricos ou a pontos de vista pouco convencionais, como os de crianças, capazes de apontar os absurdos do mundo adulto de modo aparentemente inocente.

---

<sup>1</sup> Entre nós, traduzido por Leonel Vallandro como *A Nave dos Loucos* (Lisboa: Livros do Brasil, 1965).

Na esteira da autorrecriação que caracteriza o mapa identitário do Novo Mundo desde a modernidade, Porter cedo adotou uma *persona* distinta da sua experiência biográfica, nomeadamente no que diz respeito às suas origens familiares humildes, que contrastam com a fantasiosa linhagem aristocrática sulista a que se iria referir em diversas entrevistas<sup>2</sup>. Na verdade, Callie Russel Porter nasceu na penúria, em Indian Creek, uma localidade no estado do Texas, perdeu a mãe aos dois anos e foi levada, juntamente com os três irmãos, para casa da avó paterna, Catherine Anne, cujo nome iria mais tarde adotar, com uma ligeira alteração ortográfica. Quando a matriarca morreu, em 1901, a família ficou numa situação muito precária e iniciou uma vida nómada, acolhida temporariamente por diversos parentes. Por essa altura, Porter frequentou um colégio interno católico, tendo sido esta a última educação formal que recebeu — a sua erudição decorre do contacto com círculos de intelectuais e artistas e da sua paixão pela leitura, como atesta a sua biblioteca.

À semelhança da sua personagem Miranda, um *alter ego* confesso, cujo nome foi usado por diversas autoras dos Estados Unidos<sup>3</sup>, contraiu (o primeiro de quatro) matrimónio(s) e divorciou-se muito jovem — tendo começado por reconhecer no estatuto de mulher casada a possibilidade de fuga à vida familiar opressiva, acabaria por concluir que a sua personalidade não se adaptava às restrições impostas pelo casamento. Também à imagem de Miranda, trabalhou como jornalista em diversos periódicos regionais, onde foi responsável pelas áreas artísticas (tradicionalmente reservadas às poucas mulheres que na época se dedicavam à escrita como profissão), mal ganhando para se sustentar. Tal como Miranda, esteve à beira da morte devido à pandemia de gripe (conhecida como «gripe espanhola») que, entre 1918 e 1920, matou milhões de pessoas em todo o mundo; e foi após esta

---

<sup>2</sup> Veja-se, por exemplo, a entrevista concedida a Barbara Thompson Davis, para a *Paris Review* n.º 29, de 1963 (disponível *online*), em que Porter perora sobre a valiosa biblioteca da família e se refere a uma série de episódios da infância sem qualquer fundo de verdade biográfica.

<sup>3</sup> O nome Miranda alude à personagem shakespeariana de *The Tempest* (1610) e será usado por uma linhagem de autoras, desde Margaret Fuller a Harriet Beecher Stowe, passando por Louisa May Alcott, para representar o seu isolamento criativo no Novo Mundo, como sublinha Elaine Showalter em *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx* (Nova Iorque: Vintage, 2010), p. 348.

experiência de proximidade com a morte que Porter decidiu dedicar-se à escrita criativa de modo mais consequente.

Em 1919, mudou-se para Greenwich Village, o bairro nova-iorquino marcado pela efervescência artística do primeiro modernismo. Um ano depois, foi para o México, onde, sob a presidência de Álvaro Obregón, a revolução prosseguia, com reformas educativas, agrárias e laborais, apoiadas pelo empenho dos intelectuais em democratizar a cultura, nomeadamente através do trabalho de muralistas como Diego Rivera, com quem Porter terá privado. Durante cerca de uma década, a autora manteve um elo estreito com este país, onde regressou várias vezes e do qual recolheu inspiração para vários dos seus primeiros contos, depois incluídos na antologia *Flowering Judas* (1930). Entre 1931 e 1936, Porter viveu em vários locais da Europa, sobretudo em Paris, período que se revelou de elevada produtividade literária. Aí escreveu dois dos textos reunidos sob o título *Pale Horse, Pale Rider*, o volume agora apresentado pela Antígona, originalmente publicado em 1939 e logo considerado um marco fundamental da literatura dos Estados Unidos por vários escritores e críticos.

De volta ao seu país, a autora continuou o seu estilo de vida errante e, a partir de 1947, começou a ser convidada para lecionar em diversas universidades, enquanto alguns dos seus textos foram adaptados para rádio e televisão. A sua reputação estava já consolidada, o que lhe permitiu dedicar-se à escrita do seu único romance, uma alegoria sobre a viagem da vida e sobre a perversidade humana revelada pela Segunda Guerra Mundial. Por fim, em 1977, quase com noventa anos e pouco antes de morrer, publicou *The Never-Ending Wrong*, resultante da sua investigação jornalística sobre o julgamento e a injusta condenação à morte dos anarquistas de origem italiana Sacco e Vanzetti, um caso polémico que indignou a comunidade nacional e internacional na década de 1920.

Katherine Anne Porter é considerada exímia no género do conto, na tradição de Anton Tchekhov e Virginia Woolf, capazes de recorrer a um detalhe material significativo para iluminar o universo de emoções ocultas que animam as personagens e que irá sendo revelado ao ritmo do desenrolar da narrativa. Embora os textos aqui reunidos sejam bastante longos e a

autora os apresente como novelas, opto por usar a categoria «conto», evitando entrar nesse campo movediço da crítica de géneros que ainda hoje hesita na definição das fronteiras distintivas destes dois tipos de texto.

A antologia é unificada sob o título do último conto, «Pálido Cavalo, Pálido Cavaleiro», que, por um lado, remete para o Livro do Apocalipse (6,1-8), em que as forças da destruição surgem personificadas na figura de cavaleiros fantasmagóricos e, por outro, alude a um espiritual negro que fala da sobrevivência em tempos de ruína, quando as mais importantes referências humanas se perderam. A obra surge assim, desde logo, sob a égide da morte, o que será confirmado pelos títulos dos restantes contos: «Velha Mortalidade», um dos versos do epitáfio escrito pelo viúvo da Tia Amy para a campa dela; «O Vinho do Meio-Dia», o título da misteriosa melodia escandinava que Mr. Helton toca durante os nove anos em que trabalha para a família Thompson, «uma espécie de canção [...] sobre um tipo que acorda de manhã e sai de casa e sente-se tão bem que quase estoira de felicidade, por isso bebe a pinga toda antes do meio-dia», nas palavras de Mr. Hatch, o implacável caçador de homens.

No entanto, o livro é tanto sobre a morte, como sobre a voz. É sobre o contar de histórias que mantém vivas as memórias da família e que começa por fascinar Miranda e a irmã, para, depois, as desiludir, quando, no dealbar da adolescência, se confrontam com a figura decadente do Tio Gabriel. É sobre a descoberta posterior de Miranda, ainda no primeiro conto, de que, por mais versões que ouça, terá de ser ela a encontrar a verdade nos interstícios dessas narrativas que a outros pertencem, pois crescer implica ser capaz de reclamar e construir a sua própria história («Conhecia demasiadas histórias daquelas, queria qualquer coisa nova, qualquer coisa só sua»).

O conto seguinte centra-se na trágica revelação da história secreta de Mr. Helton, um estranho que, tal como o seu perseguidor, aparece do nada e transpõe o portão da propriedade dos Thompson, um limiar que, da primeira vez que é atravessado, introduz um homem bom e, da segunda, um traidor. O desfecho relata a compulsão narrativa do sobrevivente, que, à semelhança da personagem do Velho Marinheiro, na *Rime of the Ancient Mariner* (1798;

1817), de Samuel T. Coleridge, precisa de contar repetidamente a sua versão da história, na tentativa gorada de redimir a sua ação e refazer o passado.

O último conto considera a dimensão sociopolítica do contar de histórias, comentando a crescente falta de ética nas redações de jornais, marcadas pela rivalidade entre os diferentes periódicos, em busca do sensacionalismo que alimenta os gostos populares e define as vendas, tal como ilustra a cena da «fuga escandalosa de uma donzela de casa dos seus pais»). A este propósito, há uma nota curiosa, quando Miranda sublinha o espelhamento e a simultânea modulação da realidade pela indústria de Hollywood, o que revela a consciência autoral de que os meios de comunicação de massas conspiram para criar uma versão da realidade mais ou menos homogénea — «Comportava-se exactamente como os editores [...] nos filmes, nem lhe faltava o pormenor do charuto mastigado. Será que ele copiara aquele estilo dos filmes, ou será que os argumentistas se tinham apoderado de uma vez por todas do tipo de Bill na sua inquestionável pureza?».

Por outro lado, «Pálido Cavalo, Pálido Cavaleiro» tece ainda uma crítica feroz à máquina ideológica que, através de um controlo autoritário, instila o medo entre os cidadãos, de modo a gerir o esforço de guerra e construir o ideal do patriotismo — o heroísmo masculino e, como seu contraponto, a feminilidade dócil e prestável das donas de casa, às quais são atribuídas tarefas absurdas, «porque tantas mulheres a andarem à solta por aí com os homens longe de casa tornam-se perigosas se não lhes derem uma ocupação que lhes mantenha as cabecinhas ocupadas, livres de ideias malucas» (p. ??). Curioso é ver como os argumentos evocados então (a narrativa situa-se em 1918) são recorrentes nos discursos políticos coevos, em que as agendas ocultas dos diversos imperialismos continuam a ser vendidas como garante do modelo democrático, como é evidente no discurso de um dos burocratas do governo que interrompe a peça de teatro sobre a qual Miranda tem de escrever («a guerra, a *guerra*, a GUERRA para acabar com todas as GUERRAS, a guerra pela democracia, pela humanidade, um mundo seguro para todo o sempre... e para provarmos a nossa fé na democracia aos olhos uns dos outros e aos olhos do mundo, unamos todos as mãos e compremos Liberty Bonds»), provocando a sua indignação

silenciosa («Ah, por favor, [...] despache-se lá com isso. [...] O carvão, o petróleo, o ferro, o ouro, a alta finança internacional, porque é que não nos fala disso, seu mentiroso de um raio?», *idem*).

Ainda a respeito das políticas de identidade, parece-me notável o facto de o primeiro e o último contos, que funcionam por contiguidade, incorporarem uma série de estratégias autorreflexivas que questionam os modelos narrativos sob a égide patriarcal. Como diversas outras escritoras, e embora nunca se tenha declarado feminista, um cuidado que a maioria das mulheres da sua geração teve, Porter confere centralidade a personagens e a pontos de vista femininos, e reescreve o papel sofredor da tradicional heroína romântica<sup>4</sup>. Em «Velha Mortalidade», embora a rebeldia e inconformismo de Amy sejam castigados com a aniquilação física, esta figura continua a resistir aos diversos enquadramentos narrativos que pretendem «fixar» a sua história e aparecem simbolizados pela moldura da fotografia que introduz a personagem, no primeiro parágrafo do conto. Aqui, e à semelhança do que sucede em muitos dos grandes romances oitocentistas, onde as personagens femininas são privadas de voz e emergem do contributo de um coro (mais ou menos) polifónico de vozes masculinas, a protagonista é esquiçada por uma série de retratos tentativos, feitos sobretudo por mulheres, o que, em si, é já bastante revelador. Amy permanece, porém, um enigma, pois, apesar de ser a encarnação perfeita de muitas das qualidades da Southern Belle, tem um carácter refratário que resiste à teleologia narrativa, tal como enfatiza, aliás, o único momento em que, de facto, nos é apresentada a sua voz — na carta em que se apresenta ironicamente como «uma mulher velha e casada, muito serena». É também significativo o facto de Porter recorrer à epistolografia como via de acesso à subjetividade não mediatizada desta figura, pois este género literário menorizado foi, durante séculos, juntamente com o diário, o único em que as mulheres podiam mais livremente exercer a sua vocação criativa.

---

<sup>4</sup> Surge no conto uma série de comentários a este propósito, desde a exclamação de Amy «Se vou ser a heroína deste romance, porque é que não hei-de aproveitar ao máximo?», até às declarações pragmáticas da Prima Eva sobre a degradação física daquela figura feminina: «E a doença dela também não teve nada de romântico [...], embora quem os ouça contar a história fique a achar que ela murchou que nem um lírio. Bom, ela tossia sangue, se é que isso é romântico.»

«Pálido Cavalo, Pálido Cavaleiro» efetua uma inversão das estratégias narrativas do conto inicial, pois aqui será Adam, cujo nome tem evidentes ressonâncias simbólicas, a perecer, e a sua congénere feminina a sobreviver, como indica o sonho proléptico de Miranda, durante os primeiros delírios da doença. De facto, a sabedoria de Miranda, em nítido contraste com a inocência daquela figura masculina (a dado momento, Adam é mesmo designado como «cordeiro sacrificial»), condena-a a regressar do Hades, depois de ter conhecido a bem-aventurança, uma experiência que Porter terá vivenciado quando se debatia com o vírus da gripe<sup>5</sup>. O protagonista surge duplamente «vinculado [...] à morte», não só pela sua condição de soldado, fascinado pela eficiência das máquinas (como atestam os «instantâneos [fotográficos] ao volante do seu automóvel») e pronto a cumprir o dever militar, como também pelo seu ímpeto amoroso, ao cuidar de Miranda sem pensar em proteger-se do vírus que acabaria por lhe ser fatal.

Porque «a morte deixa sempre um cantor para chorar os mortos», cumpre a Miranda, na função de duplo autoral, continuar a tecer o relato do quotidiano, na brutalidade de todo o tempo a vir, como comenta a frase final do livro, no seu travo de ironia desencantada — «Agora haveria tempo para tudo». Claro que esta afirmação poderá ter várias leituras, aludindo não só ao tão esperado final da guerra, coincidente com o despertar de Miranda do seu transe e trazendo consigo a ilusão de um potencial recomeço da história, como também à temporalidade constantemente renovada da literatura dos Estados Unidos, em que a sobrevivência se reveste de um carácter distinto do heroísmo oficial, inscrevendo-se, antes, na arte quotidiana de prosseguir vivo, para além de circunstâncias adversas, e com fé num futuro mais justo. Que a mesma esperança nos assista.

Lisboa, abril de 2014

---

<sup>5</sup> Na entrevista à *Paris Review*, Porter declara ter participado na morte e aceder a uma «visão beatífica» que mudou radicalmente a sua vida posterior, o que dificultou o seu regresso ao mundo, tal como aqui sucede com a personagem Miranda.

