

SILVIA MARIANNE MÜLLER

**O SÍMBOLO FOLCLÓRICO E CRISTÃO NOS CONTOS
MEXICANOS DE KATHERINE ANNE PORTER**

Dissertação apresentada ao Curso de
Pós-Graduação em Letras da Universi-
dade Federal do Paraná para obtenção
do título de Mestre em Letras.

CURITIBA
1980

SILVIA MARIANNE MÜLLER

O SÍMBOLO FOLCLÓRICO E CRISTÃO NOS CONTOS
MEXICANOS DE KATHERINE ANNE PORTER

Dissertação apresentada ao Curso de
Pós-Graduação em Letras da Univer-
sidade Federal do Paraná para ob-
tenção do título de Mestre em Le-
tras.

PROFESSOR ORIENTADOR DR. HERIBERTO ARNS

CURITIBA

1980

AGRADEÇO, em especial:

Ao Prof. Dr. Heriberto Arns, Orientador desta dissertação, pelo estímulo e grande interesse que dispensou à realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

	Página
RESUMO	v
SUMMARY	vii
1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Tema	1
1.2. Justificativa	2
1.3. O problema da pesquisa	6
1.4. Objetivos	7
1.5. Metodologia	8
Notas	10
2. SOCIEDADE	11
2.1. O universo social nos contos	11
Notas	15
2.2. A sociedade mexicana e a sociedade ame- ricana do Sul	16
Notas	27
2.3. A sociedade nos contos	29
Nota	40

	Página
3. A FAMÍLIA	41
4. O INDIVÍDUO	45
5. O SÍMBOLO	51
5.1. Os contos e sua urdidura	51
5.2. Os símbolos	61
5.2.1. Conceituação	61
5.2.2. Os títulos	64
5.2.3. Desenvolvimento dos símbolos	68
Notas	98
6. CONCLUSÃO	100
6.1. Conclusão da pesquisa	100
6.2. Sugestões para novas pesquisas	102
Nota	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

RESUMO

O SÍMBOLO FOLCLÓRICO E CRISTÃO NOS CONTOS MEXICANOS DE KATHERINE ANNE PORTER limita-se a: *María Concepción, The Martyr, Virgin Violeta, Flowering Judas, Hacienda e That Tree.*

Katherine Anne Porter insiste em dois fatos importantes em sua obra:

. que o simbolismo nasce da consciência do autor, juntamente com suas experiências, e

. que a procura da verdade foi uma de suas constantes ao escrever os contos.

Daí a necessidade de investigar a verdade histórica, e nela descobrir o sentido mais profundo expresso através da simbologia da autora.

Sob um clima de pós-revolução, (Revolução Mexicana de 1910) encontra-se um povo à procura da identidade por meio de reações antitéticas de amor e violência, fidelidade e traição. É um povo rebelde. Sua in-

transigência é individual e também social. Luta entre a solidão e a transcendência, aceitando a morte, e dela fazendo uso em suas explosões de protesto, desespero e ódio. Ao mesmo tempo, apresenta-se um povo que aspira à comunhão, ao amor, à tranqüilidade, ao contentamento e ao equilíbrio; uma comunidade que reconhece o valor da mulher e o seu desempenho social. Apesar de o homem aparecer em situações antagônicas, ele tem um ideal, e com este, uma grande esperança e uma perspectiva de salvação.

A grande preocupação da autora é apresentar o indivíduo dentro da família e da sociedade. Esta sociedade é primitiva e se encontra dentro de um mundo agitado, em constante mudança. Apesar das dificuldades, entretanto, encara a situação com vigor e sem medo, como um desafio.

A gênese da simbologia de Katherine Anne Porter foi procurada na verdade histórica com que ela se familiarizou, a ponto de identificar-se com a consciência primitiva das personagens e interpretar-lhes o universo de sua alma sofrida. Esse estado de espírito surge tanto nos títulos como na contextura dos contos, caracterizando esse universo.

SUMMARY

O SÍMBOLO FOLCLÓRICO E CRISTÃO NOS CONTOS MEXICANOS DE KATHERINE ANNE PORTER . (The Folklore and Christian Symbol in the Mexican short-stories of Katherine Anne Porter) is limited to *Maria Concepción*, *The Martyr*, *Virgin Violeta*, *Flowering Judas*, *Hacienda* and *That Tree*.

Katherine Anne Porter insists upon two important aspects in her work:

. that the symbolism arises from the author's consciousness together with his experiences and

. that the search for truth was a constant theme in the writing of her short-stories.

Hence the need to investigate the historical truth, in order to discover the deepest world of meaning expressed through the author's symbology.

In a post-revolutionary climate (Mexican Revolution, 1910) we see a people searching for its identity

by means of antithetic reactions of violence and love, of faithfulness and treachery. They are an insurgent people. Their intransigence is individual and also social. They struggle between solitude and transcendence, accepting death and making use of it in their explosions of protest, despair and hatred. At the same time, we are shown a people who aspire participation, love, peace, happiness and equilibrium; a community which recognizes the woman's values and her social performance. Although he turns up in opposing situations, the man has an ideal, and with it, a great hope for life and a perspective of salvation.

The author's main concern is to present the individual within his family and society. This society is primitive and inhabits a confused world, in a constant state of change. Despite the difficulties, however, he faces up to the situation with strength and without fear, as a challenge.

The genesis of Katherine Anne Porter's symbology was sought in the historical truth with which she made herself familiar to the point of identifying herself with the primitive consciousness of the characters she presents and interpreting the universe of their tortured souls. This state of mind appears as much in the titles as in the contexture of the short-stories, characterizing this universe.

1. INTRODUÇÃO

1.1. TEMA

No contexto da atualidade mexicana, este trabalho pretende apresentar a análise do símbolo folclórico e cristão que aparece nos seis contos mexicanos escritos por Katherine Anne Porter.

A abordagem, assim, será uma tentativa de reconhecimento dos aspectos significativos da sociedade primitiva do México e da sociedade do Sul dos Estados Unidos.

Não só o símbolo cristão empregado na obra de Katherine Anne Porter será estudado. O uso e a abordagem de características folclóricas do símbolo também serão pesquisadas e avaliadas neste trabalho. Para alcançar os objetivos, este estudo tomará como ponto de partida, resultados de estudos apresentados por autores que já pesquisaram o símbolo nos contos.

Merece menção Ray B. West, que fez uma aborda-

gem dos símbolos em geral, tendo em vista uma perspectiva cristã.¹

1.2. JUSTIFICATIVA

Os críticos literários, George Hendrick, Harry John Mooney Jr. e Ray B. West, apresentaram a biografia de Katherine Anne Porter, fazendo um relato de sua obra literária, destacando o que de biográfico e pessoal pode ser encontrado em suas personagens, em seus contos.²

Katherine Anne Porter nasceu em 15 de maio de 1890 em Indiana Creek, Texas e faleceu em 17 de setembro de 1980, no hospital de convalescença para idosos Carriage Hill, em Maryland. Foi levada para o hospital em abril, vários meses depois de sofrer um derrame que a deixou fraca, mas não lhe tirou a lucidez, segundo uma porta-voz do referido hospital.³

A cronologia de sua vida é repleta de dúvidas, mas pesquisas sobre sua vida⁴, revelam que em 1892 sua mãe falece e a família parte para Kyle, Texas, onde as crianças, Katherine e quatro irmãos, ficam aos cuidados da avó. Esta falece em 1901 e a fazenda é vendida. Os Porter se mudam para San Antonio. Katherine fre-

quenta escolas dos conventos sulinos. Em 1917 emprega-se em um jornal semanal *The Critic*, publicado em Fort Worth. Em 1918 ela é repórter em *Rocky Mountain News* em Denver. Em 1919 muda-se para Nova Iorque e passa a trabalhar como *escritora-fantasma*: seus escritos recebem a assinatura de outrem. Em 1920 estuda arte no México. Em 1921 retorna a Fort Worth e escreve artigos sobre as suas experiências mexicanas, ganhando a vida a escrever para uma revista comercial. Escreve *Maria Concepción*. Em 1929 viaja pelo México. Vive em Nova Iorque e trabalha na biografia de Cotton Mather. Em 1930 publica *Flowering Judas*. Em 1931 vive no México. Em 1932 viaja pela Europa; a viagem pela Alemanha provê o fundo necessário para *Ship of Fools*, seu *best-seller*. Em 1935, publica *Flowering Judas* com novos contos acrescentados. Em 1939 publica *Pale Horse, Pale Rider*. Em 1943 é eleita membro da *The Academy of Arts and Letters*. Em 1944 publica *The Leaning Tower and Other Stories*. Em 1949 é conferencista convidada pela Universidade de Stanford, Universidade de Chicago, Universidade de Michigan, Universidade de Liège, Universidade de Virgínia, Universidade de Washington e Lee. Em 1952 publica *Ship of Fools* que se torna *best-seller* de imediato. Nesta época vivia em Washington, D.C.⁵

Katherine Anne Porter se ocupou em descrever, de

uma maneira sutil, os fatos da história do México. Por encontrar-se em uma país em situação caótica, de luta e fome, é que ela escolheu o conto como forma literária mais conveniente para relatar as suas memórias.

She is attempting to render intelligible the chaos of the present age, by means of the order and form which only art (or religion) can achieve. That form has inevitably been, for Miss Porter at least, the short or long story...⁶

E é através do conto que ela consegue chegar ao âmago de suas personagens, mostrando a família a que elas pertencem e a sociedade em que vivem.

Ressalta a sociedade primitiva, aquela que justamente forma a maior parte do povo mexicano, com seus ideais e crenças.

Esse foi um dos aspectos mais relevantes que levou à abordagem folclórica do trabalho.

O México apresenta grandes multidões em constante necessidade, em condições de vida precária, de fome e sacrifício. Pode-se encontrar no terceiro livro de viagens de Érico Veríssimo, o seguinte:

Apenas 7% de todo o território do México se pode aproveitar para a agricultura. E não creio que seja exagero afirmar que o mexicano, que viveu mal-alimentado nos tempos pré-cortesianos, entrou com fome na era colonial, continuou com fome depois da Independência e de certo modo ainda tem fome em nossos dias.⁷

Esse fato pode também ser constatado aqui no Brasil, na maioria dos Estados e quiçá com grande frequência nos Estados Nordestinos. São populações inteiras que vivem apenas daquilo que conseguem plantar, e de pequenos trabalhos ocasionais. O clima árido faz com que a plantação de qualquer espécie se torne muito difícil. A seca é muito grande e as tempestades de verão destroem o que ainda sobrevive. Entretanto, esse povo sofrido, ainda assim, apresenta uma profunda religiosidade, uma fé muito grande, uma esperança ilimitada em dias melhores. Daí as suas rezas e procissões; as suas grandiosas festividades aos santos e também, seu empenho de corpo e alma no carnaval.⁸ Esse mesmo extravasamento de uma dor contida durante os outros dias do ano, também é apresentado pelos mexicanos em dias de festa.

O arrebatamento de ambos os povos é imenso. A liberdade do *eu* se torna uma verdadeira explosão de sentimentos.

Serão analisados seis contos: *Maria Concepción*, *The Martyr*, *Virgin Violeta*, *Flowering Judas*, *Hacienda* e *That Tree*. Foram escolhidos esses seis contos justamente porque os três primeiros se situam completamente dentro da cultura e da geografia mexicanas; os três que se seguem, tem o México e seus problemas como pano de fundo, vendo-se esse país e povo assaltados por perso-

nagens estranhas, que vem influenciar a conduta dos mesmos.

É através desses contos que serão apresentadas tendências coincidentes entre a cultura do México em confronto com a cultura do Sul dos Estados Unidos, justamente a região de nascimento da autora.

1.3. O PROBLEMA DA PESQUISA

Os símbolos usados por Katherine Anne Porter surgiram em sua obra de uma forma natural, espontânea. Como ela mesma diz, os símbolos não são criados, pensados, na hora de escrever. Eles surgem à medida que se escreve.

*Symbolism happens of its own self and it comes out of something so deep in your own consciousness and your own experience that I don't think that most writers are at all conscious of their use of symbols. I never am until I use them. They come of themselves. ... I have a great deal of religious symbolism in my stories because I have a very deep sense of religion and also I have a religious training. And I suppose you don't invent symbolism.*⁹

Assim como seus contos são transposições para a ficção de realidades observadas e vividas, os símbolos que aparecem nesses contos, são expressões, são desig-

nações daquela realidade. São símbolos do dia-a-dia daquele povo; da sua maneira de pensar e agir, do seu modo de encarar a vida, e tudo aquilo que a ela pertence ou a ela esteja subordinado. São símbolos que apresentam os usos e costumes, o pensamento de pessoas ligadas a uma vida rural, nos contos *Maria Concepción* e *Hacienda*; de mexicanos que se dedicam a outras tarefas, como *Virgin Violeta* e *The Martyr*; e de americanos que vêm ao México em busca de um ideal, como Laura em *Flowering Judas*, e o jornalista em *That Tree*. Portanto, de um modo geral, são símbolos que designam aquela sociedade e seus reflexos sobre os habitantes.

1.4. OBJETIVOS

Como objetivo geral tem-se a demonstração do símbolo folclórico e cristão na obra de Katherine Anne Porter.

Como objetivos específicos, neste estudo, procurar-se-á demonstrar a utilização dos símbolos e a frequência com que os mesmos são empregados, analisando a situação em que ocorrem e qual o resultado que trazem para o desenvolvimento dos fatos nos contos, levando em consideração o tempo-espaço no símbolo mexi-

cano. Esse tempo-espaço é justamente o espaço de tempo que abalou o México com a Revolução sócio-econômica.

1.5. METODOLOGIA

. Levantamento, demonstração e comparação dos símbolos empregados

Em face de uma ordem social pré-estabelecida, o folclórico é o aspecto que a dissertação procura evidenciar, tendo em vista a justificativa da autora ao se referir aos fatos que relata: ... *familiarização com suas personagens, sendo fiel à verdade e escrevendo com ternura e carinho.*¹⁰ Daí o enfoque que será dado à sociedade, à família, e, finalmente, ao elemento fecundador de ambas, o indivíduo.

Necessário se faz dizer que, neste trabalho só serão levantados aqueles símbolos que propiciam relações de semelhança ou mesmo divergência entre fatos apresentados. Serão estudados os símbolos que conduzem os contos e, assim, caracterizam os pontos fundamentais, mais significativos da obra em si.

Para melhor enfoque e posterior demonstração do uso do símbolo, far-se-á um relato dos fatos signifi-

cativos em cada conto, exatamente aqueles que apresentam os símbolos que são estudados neste trabalho.

NOTAS

¹HENDRICK, George. My familiar country. In: _____. Katherine Anne Porter. New York, Twayne, 1965. p.40.

²Ibid., 176 p. MOONEY Jr., Harry John. The fiction and criticism of Katherine Anne Porter. Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1962. 66 p. WEST Jr., Ray B. Katherine Anne Porter. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1968. 48 p.

³MORRE nos EUA Katherine Anne Porter. Gazeta do Povo, Curitiba, 20 set. 1980. p.2.

⁴HENDRICK, p.13.

⁵A apresentação destas datas e fatos é baseada na exposição feita por George HENDRICK, p.13 e 14.

⁶MOONEY Jr., p.9.

⁷VERÍSSIMO, Érico. México. Porto Alegre, Globo, 1964. p.257.

⁸Abordagem feita por RIOS, José Arthur & DIEGUES Jr., Manuel. Campo psicossocial. IN: LOPES, F. Leme. Estudos de problemas brasileiros. 3.ed. Rio de Janeiro, Renes, 1971. p.39-105.

⁹HENDRICK, p.40.

¹⁰Ibid., p.30.

2. SOCIEDADE

2.1. O UNIVERSO SOCIAL DOS CONTOS

A ênfase na obra de Katherine Anne Porter está na realidade, na fidelidade às superfícies da vida, que ela apresenta através de experiências, observações e memórias, as quais ela mesma mencionou em seu diário em 1936:

*the chief occupation of my mind, and all my experience seems to be simply memory, with continuity, marginal notes, constant revision and comparison of one thing with another. Now and again thousands of memories converge, harmonize, arrange themselves around a central idea in a coherent form, and I write a story.*¹

Por meio desta referência também pode-se dizer que o modo de Katherine Anne Porter representar a vida humana através da ficção, tem sido a apresentação do homem dentro de seu mundo, seu universo, a fim de examinar a situação humana sob vários pontos de vista.

Katherine Anne Porter tem uma formação católica romana. Suas personagens mais importantes, porém, são unicamente devotas mistificadas pelo universo: elas renunciam à sua religiosidade, movimentando-se mecanicamente, como será visto em *Maria Concepción*, *Hacienda*, *Virgin Violeta*, *Flowering Judas* e *That Tree*.

Uma peculiaridade apresentada nesses contos é uma apresentação de motivos que tem alguma interdependência oculta com uma adversidade, alguma angústia.² Esse fato será observado em todos os contos a serem analisados. Nesse ponto está presente a *Weltanschauung* de Katherine Anne Porter, de uma maneira concreta, exemplificando aquilo que ela viu e experimentou e, através da palavra, reproduziu para o mundo. Foi a maneira pela qual ela procurou mostrar tudo aquilo que estava acontecendo no México, naquela época de crise.

O que ela tenta mostrar em seus contos são estudos de momentos concretos e específicos do comportamento humano³, ao mesmo tempo em que aponta a diversa, e muitas vezes desconcertante, frustrante, conduta do homem. É a psicologia humana, das relações humanas, que mais lhe interessa, e cada um de seus contos é uma tentativa para elucidar algum problema particular ou mistério no comportamento do homem. Nesse sentido, os seus contos não refletem somente o contemporâneo, mas os dilemas que não têm limite de tempo nem de espaço, pois

são problemas do fracasso do amor, como em *Maria Concepción*, *Virgin Violeta*, *The Martyr*, *Hacienda*, *That Tree*; de esperança, como em *Maria Concepción*, *Virgin Violeta*, *The Martyr* e *That Tree*; ou de firmeza de caráter.

Para Katherine Anne Porter o mundo, com duas guerras mundiais, com os fantasmas do totalitarismo, doenças, fome, discórdia e galopante limitação da liberdade humana, se apresentou, cada vez mais, caótico e fragmentário. Daí a escolha do conto como maneira de expressão, conforme foi referido na introdução. Ela relata as profundezas e os enigmas das relações humanas, como eles se lhe apresentam. E além da superfície de qualquer conto, reside uma tentativa para encontrar as razões para o presente fracasso da vida humana.⁴ Ela tem um contato direto com suas personagens, contato com seus sentimentos, com suas vidas, transformando-se em uma verdadeira testemunha particular dos fatos que ela apresenta, conhecendo os limites, focalizando seu ponto de vista sobre aspectos e coisas definidas.

Certa feita Katherine Anne Porter escreveu uma avaliação da obra de Katherine Mansfield, para *The Nation* em 1937. Ao referir-se à apresentação das personagens, Katherine Anne Porter apresenta:

with fine objectivity she bares a moment of experience, real experience, in the life of

*some human being; she states no belief, gives no motives, airs no theories, but simply presents to the reader a situation, a place and a character, and there it is; and the emotional content is present as implicitly as the germ is in the grain of wheat.*⁵

Essas palavras sendo suas, são a melhor expressão para descrever a sua maneira de apresentar seus contos: com muita clareza, e sem nunca tentar resolver os problemas apresentados. E ela ainda acrescenta, reiterando que todo o seu empenho tem sido o de descobrir e compreender os motivos humanos, os sentimentos humanos. Para ela, todo e qualquer ser humano é interessante e não existe um que seja igual a outro, embora existam imensas classificações e profundas semelhanças. Ela se compromete com os indivíduos que povoam as migrações, as calamidades. Esses indivíduos, sem os quais os grandes movimentos da história não existiriam. O foco de seu trabalho é pois, a conduta humana.⁶

N O T A S

¹HENDRICK, George. The fiery furnace and after. In: Katherine Anne Porter. New York, Twayne, 1965. p. 15.

²MOONEY Jr., Harry John. The fiction and criticism of Katherine Anne Porter. Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1962. p.5.

³Ibid., p.4.

⁴Ibid., p.10.

⁵Ibid., p.13.

⁶Ibid., p.13-4.

2.2. A SOCIEDADE MEXICANA E A SOCIEDADE AMERICANA DO SUL

Os contos de Katherine Anne Porter são, como ela mesma afirma, baseados no que viu, ouviu e experimentou em suas viagens.¹ Apresentam uma realidade elaborada, misturada à ficção. Katherine Anne Porter foi ao México em 1920 a fim de estudar arte, mas chegou lá em meio a uma revolução. Presenciou a revolução de Madero, na batalha da cidade do México. Seguiram-se a contra-revolução de Huerta, o assassinio de Madero. O movimento revolucionário de Carranza. Seu assassinio em 1920 e a subida ao poder do governo de Obregón.² Esses episódios servem de pano de fundo para o conto *The Martyr* e aparecem como alusões em *Flowering Judas*, *The Tree* e *Hacienda*. Como referências geográficas temos Mexico City nos contos *The Martyr*, *Flowering Judas*, *Hacienda*, *That Tree*. Tehuantepec aparece em *Flowering Judas* e *Hacienda*. Cuernavaca, em *Flowering Judas* e *Hacienda*. Chapultepec Park, em *Virgin Violeta* e *Flowering Judas*. Verifica-se assim uma certa aproximação quanto ao lugar-espço, sendo entretanto, apenas alusões sutis, não havendo nenhuma ênfase às localidades. Em *That Tree* é apresentado o governo de Obregón e em *Hacienda* é feita alusão ao governo de Porfírio Diaz. Com isso, pode-se situar e referenciar o tempo, ou seja, a época

da Revolução do México.

Os revolucionários se esforçaram para dar maior coerência e conseguir articular as instintivas reivindicações populares, lideradas por Carranza e tendo continuidade com Obregón e Calles. Entretanto, a ideologia da revolução se mostra insuficiente para ser sustentada, fazendo com que, com algumas modificações, os revolucionários fizessem seu um esquema liberal, que justamente queria se libertar do passado. Mas o imperialismo não permitiu que os mexicanos alcançassem o seu ideal de reconquista do passado. Esse movimento que seria de reconquista, assimilação e vida no presente, caracteriza uma forte tendência do mexicano que quer se reconciliar com sua história e sua origem. Nesse desespero e redenção ele não aceita ajuda de fora, e nessa relação profunda com o seu ser, se volta para si mesmo. Nessa solidão e desespero é que o mexicano revela o labirinto em que vive. Por se recusar a ser ajudado por um projeto alheio à sua história, ele atravessa uma das fases de sua vida, de solidão e comunhão, de reunião e separação.

Revolução, para o mexicano, é a palavra mágica que parece que vai mudar tudo; que traz alegria e também morte. É através da revolução que o mexicano adentra no profundo do seu ser para extrair a sua filiação: *Por meio da Revolução, o povo mexicano entra dentro de*

*si mesmo, do seu passado e da sua substância, para extrair da sua intimidade, das suas entranhas, a sua filiação.*³

A República havia rompido os laços com o passado, rompendo assim também os laços com a realidade mexicana. A imagem do México no século XIX é de discórdia, pois havia perdido sua filiação histórica. Mas a Revolução se cristaliza. É uma revelação da realidade: uma revolta e uma comunhão de ferocidades, ternuras e delicadezas ocultas pelo medo de ser.⁴

Assim sendo, o mexicano é um ser que se fecha e se preserva. Tudo pode atingí-lo: palavras e suspeitas de palavras. É por essa razão que ele procura falar o menos possível. Ele não permite que o mundo externo penetre em sua intimidade. Esse hermetismo é o recurso de seu receio e de sua desconfiança. O estoicismo é considerado a mais nobre virtude guerreira e política. Eles são indiferentes à dor e ao perigo. Desde cedo eles aprendem a aceitar com dignidade as derrotas. Dentre as virtudes populares, a resignação os comove mais que o brilho da vitória. A dupla influência indígena e espanhola se expressam através não só da desconfiança ou impassibilidade, ironia e receio, mas também no amor à Forma. Há uma predileção pela cerimônia, pelas fórmulas e pela ordem. Nas relações do dia-a-dia, faz prevalecer o pudor, o recato e a reserva cerimoniosa.⁵

O mexicano não dialoga com o mundo. Ele conhece o delírio, a canção, o uivo e o monólogo. São seres explosivos, ásperos, fechados em si mesmos que ao tentar se expressar, precisam romper consigo próprios. Exemplo mais violento dessa ruptura está nas festas, nas quais o mexicano não se diverte: ele quer se ultrapassar e então, *assobia, grita, canta, solta foguetes, descarrega a pistola no ar. Descarrega a alma.*⁶ Nessa alegria, nesse arrebatamento, às vezes chega a um final violento: brigas, facadas, injúrias e tiros. Todos se deixam arrebatados pela emoção e violência. Ele rompe com a solidão que o domina e torna incomunicável durante os outros dias do ano.

Para os mexicanos, a morte ilumina a vida. É preciso morrer como se viveu. A morte é intransferível, assim como a vida.

Para os antigos mexicanos a morte era um prolongamento da vida, uma outra fase de um ciclo infinito: *Vida, morte e ressurreição eram estágios de um processo cósmico, que se repetia insaciável.*⁷ A função da vida era lançar-se na morte, que era seu contrário mas ao mesmo tempo, complemento. A morte não era um fim em si, pois o homem alimentava com sua morte a voracidade da vida.

A religião e o destino regiam a vida daqueles, assim como a moral e a liberdade presidem a vida dos

mexicanos atuais. Enquanto na atualidade se vive sob o signo da liberdade e tudo é escolha, para os astecas o problema era pesquisar a vontade dos deuses. E essa vontade nem sempre era muito clara. Os únicos livres eram os deuses; podiam escolher e, num sentido mais amplo, pecar.

Com o advento do catolicismo, a liberdade se humaniza. Para os antigos, o sacrifício trazia a saúde cósmica, que vivia graças ao sangue e morte dos homens.

Para os cristãos, o mundo está condenado de antemão e a morte de Cristo é que salva cada indivíduo em particular. O sacrifício e salvação, que eram coletivos, se tornam pessoais. Porém, ambas as atitudes, que parecem ser opostas, trazem em si algo em comum: a vida está aberta à perspectiva de uma morte que é, a seu modo, uma nova vida.

Na vida moderna, a morte é um fato a mais. Mas, como ela é um fato desagradável, tudo funciona como se ela não existisse. Também para o mexicano ela deixou de ser trânsito, acesso à outra vida. Mas ele não a esquece. Não deixa de pronunciá-la. Ele a contempla, pois considera a morte, assim como a vida, intransferível. Para o mexicano, morrer é natural e até desejável. Ele encara a morte com desdém ou ironia e até impaciência: *Se vão me matar amanhã, que me matem de uma vez.*⁸ Essa indiferença diante da morte é a outra face de sua in-

diferença perante a vida. Para eles, ambas carecem de valor. Matar é natural, pois vida e morte são inseparáveis, e cada vez que a primeira perde o significado, a segunda se torna intrascendente. Mas, apesar do desprezo pela morte, o mexicano afirma que a morte o atrai: *Morrer e matar são idéias que poucas vezes nos abandonam. A morte nos seduz.*⁹ Mas o mexicano não se entrega à morte. Isto exigiria sacrifício. Haveria entrega e recebimento. A realidade deveria ser encarada. Num mundo fechado sobre si mesmo, a morte mexicana não dá, nem recebe, consome-se em si mesma, e a si mesma satisfaz, *a morte mexicana é estéril, não engendra, como a dos astecas e a dos cristãos.*¹⁰

O que marcou profundamente a psique do mexicano, e que vem de seus antepassados astecas, é justamente a desconfiança, a dissimulação, a reserva cortês com que fecha a passagem para o estrangeiro, a ironia, enfim, todas as oscilações psíquicas com que ao iludir-se ante a contemplação alheia faz com que se iluda a si próprio. São traços de uma gente dominada, que teme e finge diante dos outros. As suas relações estão marcadas pelo medo e pelo receio, pois qualquer um pode ser um traidor, um inimigo. É portanto revelador que sua intimidade aflore através do estímulo da festa, do álcool ou da morte. Para sair de si mesmo, necessita esquecer sua condição. Esta psicologia servil tem suas

raízes no período colonial e, até agora, mesmo com a Revolução, não conseguiu suprimir a miséria popular, nem as diferenças sociais. As sucessivas desilusões pós-revolucionárias completam sua situação histórica. Conforme Octavio Paz,

A queda da sociedade asteca precipita a do resto do mundo índio. (...) A Revolução Mexicana nos fez sair de nós mesmos e nos colocou diante da História, propondo-nos a necessidade de inventar nosso futuro e nossas instituições. A Revolução Mexicana morreu sem resolver nossas contradições. (...) Vivemos, como o resto do planeta, uma conjuntura decisiva e mortal, órfãos do passado e com um futuro a ser inventado. A história universal já é tarefa comum. E o nosso labirinto, o de todos os homens.¹¹

O americano do Sul é um ser autenticamente religioso. Mas para tanto, é necessário que se considere religião uma profunda intuição da dependência do homem neste mundo. Essa cautela precisa ser tomada pois o postulado demonstra toda a maneira de pensar do americano do Sul, a sua hesitação em analisar a vida, o amor, a guerra. Deve ser feito um quadro do objeto, em que o todo é maior que as partes analisáveis. Esse *corpus* transmitirá então uma visão de uma região, uma comunidade espiritual, um povo inclinado ao bom humor, mesmo em face de seus eternos problemas e adaptar-se ao ritmo da natureza. Há, provavelmente, uma conexão entre

esse sentimento e os tabus religiosos que proíbem a contagem das coisas e especialmente a tomada de censo. Para o sulista, o homem deve ser tomado como um todo.

Ao se observar o americano em seu *background* de experiências, folclore e suas aspirações sociais, tem-se um exemplo de um homem vitorioso,

*He has surpassed the people of every other country in amassing wealth, in rearing institutions, and in getting his values recognized, for better or for worse, throughout the world.*¹²

Entretanto, é no aspecto do sucesso que o sulista deve ser visto diferentemente do Yankee - o americano do Norte. O sulista experimentou o gosto amargo da derrota. Esse fracasso foi consequência de sua não aceitação de acomodar-se às circunstâncias indesejadas. De não querer se submeter à vontade de seu irmão do Norte.

Após 1865 o Sul teve a árdua tarefa de uma restauração física, mas além disso precisou enfrentar esta situação sem nenhuma liberdade de iniciativa. O Sul estava reduzido a uma parte de uma unidade maior que se chamava *Union*, que tinha o poder sobre a política e estratégias maiores. No sucesso contínuo em que aparece o americano, o sulista representa o americano anômalo, irregular. Ele é intransigente e inconformado. E isso resulta da dificuldade que ele tem de se adaptar a uma psicologia baseada na psicologia nacio-

nal predominante, isto é, alimentada por um sucesso ininterrupto. E como a história dos Estados Unidos aponta sempre para o sucesso, o sulista precisa se acomodar a uma indesejável circunstância. Na história nacional, o típico americano deve sua posição a uma virtuosa e efetiva ação de sua vontade, ao passo que o sulista deve a sua posição à sua renúncia. É isso que traz uma certa desigualdade que nenhum conforto político pode remover inteiramente: *He cannot sit in conclave with their unspoiled innocence, for he brings, along with a certain outward exuberance, these sardonic memories.*¹³ Para se recuperar, o Sul precisou de mais de cinquenta anos, embora sua recuperação ainda não seja considerada completa. A sulista é considerada a menos educada das regiões; entretanto há um sentido mais importante e real no qual ela é a mais bem instruída, ou seja, a região mais bem educada. Trata-se da educação na tragédia, que é a educação mais profunda do homem.

*One must have been through the humiliation and despair, must have felt the impossibility of vindicating oneself before any earthly tribunal to savor the real essence of it. Defeat in war is an unpleasant thing, but truly it is one of those experiences nobody should be without.*¹⁴

Em tais circunstâncias é que o povo do Sul viveu muito tempo até se recuperar, nunca possuindo muito dinhei-

ro. Precisou continuar trabalhando, e trabalhando muito. E assim, o povo do Sul permaneceu sendo um povo predominantemente de trabalhadores rurais. Assim sendo, eles não tiveram a oportunidade de degenerar-se pela posse de muitos bens e riquezas, mantendo um contato profundo com o ambiente natural, que também o instruiu profundamente. Ele aprendeu através do sofrimento as virtudes de bom ânimo e a habilidade de controlar-se na privação.

O Norte não compreende o Sul, e o Sul não consegue entender esse fato. Tudo porque o Norte nunca esteve em situações tais de perdas e danos. Inclusive não consegue acreditar na realidade do Sul. E é esta atitude que faz com que o Sul seja o que é hoje, tanto física como espiritualmente:

*The Southerners, (...) are in the classical American tradition of protest. Their agrarianism could be read as a protest against both capitalist giantism and Marxism, their regionalism as a protest against abstract nationalism and uniformitarianism, their essential critical habits as a protest against the relativist antiquarianism of literary study. And their sense of totality (...) leads to overt or implied protests against the restrictions of secular rationalism.*¹⁵

Assim como a cultura do México, a cultura do povo primitivo do Sul, se apresenta ligada a leis naturais de tempo, clima, circunvizinhança, na maioria li-

gadas ao solo. Essa cultura também apresenta relações primárias e instituições, parentes e amigos, em relações étnicas e ocupações primárias. Essa cultura apresenta essencialmente personagens de instituições rurais e/ou religiosas, que refletem solidariedade com uma ordem moral. É essencialmente institucional, derivando seu caráter social de sociedades pequenas, isoladas, que refletem amor à liberdade, fidelidade e estruturas homogêneas. Essa cultura tem uma textura fechada, harmoniosa, não organizacional, de comportamento espontâneo, pessoal, tradicional, embora fortemente integrada através de seu crescimento e ordem moral.

Essa sociedade se mostra, portanto, bastante contrastante com a sociedade estatal, que é tecnológica, tem organização civil e estrutura especializada.¹⁶

NOTAS

¹HENDRICK, George. Notes on writing. In: _____. Katherine Anne Porter. New York, Twayne, 1965. p.15.

²HENDRICK, G. My familiar country. In: _____, p.28.

³PAZ, Octavio. Da independência à revolução. In: _____. O labirinto da solidão e Post-scriptum. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976. p.134.

⁴Ibid., p.107-34.

⁵PAZ, O. Máscaras mexicanas. In: _____, p.30-44.

⁶PAZ, O. Todos os santos, Dia de Finados. In: _____, p.47.

⁷Ibid., p.52.

⁸Ibid., p.55.

⁹Ibid.

¹⁰Ibid., p.56.

¹¹PAZ, O. Conquista e colônia e A *inteligência* mexicana. In: _____, p.89 e 154.

¹²WEAVER, Richard. Aspects of the Southern philosophy. In: RUBIN, Louis D. & JACOBS, Robert D. Southern Renaissance. Baltimore, J. Hopkins Press, 1953. p.24.

¹³Ibid., p.25.

¹⁴Ibid., p.26.

¹⁵HEILMAN, Robert B. The Southern temper. In: RUBIN

& JACOBS, p.12.

¹⁶ODUM, Howard W. On Southern literature and Southern culture. In: RUBIN & JACOBS, p.92-3.

2.3. A SOCIEDADE NOS CONTOS

A sociedade que se apresenta nesses seis contos de Katherine Anne Porter¹ é uma sociedade primitiva. Ela apresenta personagens índios, com seus usos e costumes ou então habitantes do México, hispano-mexicanos nascidos no México, ou até *criollos*, ou seja, filhos de espanhóis com índios. E como diz Octávio Paz, *sob um mesmo céu, com heróis, calendários e noções morais diferentes, vivem católicos de Pedro o Ermitão, e jacobinos da era terciária*. Além desses elementos da própria terra, há aquelas personagens de outras nacionalidades que vêm para este local em busca de aventura, como será apresentado. E estes vêm, justamente, por causa dos usos e costumes primitivos, bastante detalhados em *Maria Concepción* e *Hacienda*.

Maria Concepción apresenta:

She carried about a dozen living fowls slung over her right shoulder. (...) She had given money to the priest. (MC, 3,4)

(...) she had married him afterwards in the church, and that was a very different thing. (MC, 8)

Hacienda destaca:

Pulque making had not changed from the beginning, since the time the first Indian set up a rawidhe vat to ferment the liquor and

pierced and hollowed the first gourd to draw with his mouth the juice from the heart of the maguey. (H, 142)

A iniciar pelo conto *Maria Concepción* encontra-se personagens diversas, com ocupações tais como a de Juan Villegas, que é um escavador de uma cidade soterrada; seu patrão, Givens, é um homem culto, mas que vive naquela região de uma maneira precária, preparando sozinho as suas refeições. É um homem capaz de reconhecer o grande valor de peças encontradas nas escavações, mas ao mesmo tempo, incapaz de compreender o sistema de vida daqueles que o rodeiam. Em *Maria Concepción* verifica-se também a ordem social, quando *Maria Concepción* se penaliza com Givens, ... *because he had no woman of his own to cook for him*, enquanto que Givens exultava com o passado desenterrado nas escavações; mas no presente *Givens liked his Indians best when he could feel a fatherly indulgence for their primitive childish ways. (MC, 7)*

A vida daqueles habitantes é governada por leis próprias; vivem de acordo com leis morais e valores pré-estabelecidos por eles e para eles. Isso pode ser verificado quando da aparição da polícia para averiguações em um crime cometido. A polícia é satirizada. O povo do local já havia resolvido - já havia se si-

tuacionado. Eram a favor da pessoa que cometera o crime, Maria Concepción, pois ela salvaguardara a sociedade de um elemento nocivo, não merecedor de respeito, que manchara a honra da família. E a família era de grande valor para aquela sociedade. A família vence, e está simbolizada no ato de Juan e Maria Concepción: *They sat facing each other and ate from the same dish, after their old habit.* (MC, 16) Inclusive a personagem Lupe, madrinha de Maria Rosa, a traidora, se mostra condescendente com Maria Concepción, ludibriando os policiais em suas afirmações, no interrogatório para desvendar o crime: *I am an old woman. I do not see well. (...) My eyes are not ears, (...) but upon my heart I swear those footsteps fell as the tread of the spirit of evil.* (MC, 19)

Maria Rosa era apicultora. Maria Concepción vendia aves no mercado. As outras mulheres dessa sociedade também são encontradas no mercado, ou no caminho para o mesmo. Os homens trabalham nas escavações, onde Juan é o mestre. Nas personagens de Juan e Maria Concepción verifica-se que esta é uma sociedade descontente com seu destino, agitada pela vontade de mudança. Entretanto, cada qual chega a um final determinado pela maneira com que vive nesta sociedade.

The Martyr: Rubén que é apresentado como o mais

ilustre pintor do México, nada mais é do que uma descrição irônica de um artista que se entrega à autopiedade, à lástima de si próprio, e que se entrega à auto-destruição pelo fato de não reagir, de simplesmente se limitar a beber e comer em demasia, e a lembrar o seu tempo de felicidade. As outras personagens, as constituintes dessa sociedade, são também pessoas ligadas às artes, como Ramón, um caricaturista, que no final se propõe a escrever uma biografia dessa ilustre personagem e seu epitáfio. Também aquele que leva a amante de Rubén consigo, é pintor. Um médico é chamado para aconselhar e medicar Rubén, mas a sua atuação é absolutamente ridícula, pois nada consegue junto ao paciente. A ironia é o tema central desse conto, quando Ramón promete ao proprietário do restaurante onde Rubén tem seu passamento, incluir no epitáfio do mesmo, as pamonhas, como sua última indulgência:

... with the name of your café, even. It shall be a shrine for artists when this story is known (...). Each episode has its own sacred, its precious and peculiar interest. Yes, truly, I shall mention the tamales. (TM, 38)

É uma crítica social a um povo que se entrega à lástima sem reagir - e do qual Rubén, que apesar de sua instrução mais requintada, é representante. Ele não passa também, aliás, de um *pamonha* dentro da sociedade.

O terceiro conto mexicano é *Virgin Violeta* - onde se apresenta uma família: um casal com duas filhas, Blanca e Violeta, e seu primo Carlos. Através da leitura não é dito qual a ocupação do pai. Mamacita, como é chamada a mãe, é apresentada adormecida ao lado de seu cesto de costura, na sala em que Blanca e Carlos lêem poesia. Violeta está sentada num capacho a observá-los e a observar a si própria, sentindo-se mortificada com a visão de seus pés em sandálias de sola grossa, e sua roupa desajeitada. E em sua timidez e vergonha, ela olha para Carlos a fim de averiguar se ele percebe a sua presença, mas em vão. A sociedade aqui é a projeção de uma família, em que aparece o dualismo inerente às sociedades: o bom e o mau, o permitido e o proibido, o ideal e o real, o racional e o irracional, a inocência e a consciência, a imaginação e o pensamento:

... and all the time she was certain there was something simply tremendously exciting waiting for her outside the convent. (...)
 (VV, 24) *Life would always be very gay, with no one about telling you that almost everything you said and did was wrong. (...)*
 (VV, 25) *She wanted to stretch her arms up and yawn, not because she was sleepy, but because something inside her felt as if it were enclosed in a cage too small for it, and she could not breathe. (...)* Sometimes she cried in church. (VV, 26)

Esse conflito entretanto é suavizado, não permitido a

vir à tona, através das atitudes da família, que não vê, não se propõe a considerar os sentimentos de Violeta.

Além da família de Violeta, a sociedade é representada pelo colégio de freiras (um convento) onde Violeta foi educada para enfrentar o mundo, para participar do mundo fora do colégio. Foram-lhe dadas noções de francês, música e aritmética. Também lhe foi ensinada a modéstia, castidade, silêncio e obediência. Nem o convento, nem a família, prepararam-na para a vida. Sua visão do mundo era ideal, sua noção de amor era a noção do amor sagrado da Virgem (aliás, representado em uma gravura religiosa na sala de estar). Ela não fora preparada para a vida e por esse motivo é que ao ser beijada por seu primo, sente que agiu despudoradamente. A mundaneidade não fazia parte de seus sonhos imaturos.

No conto *Flowering Judas* tem-se uma melhor definição do povo que constitui essa sociedade. Laura, uma moça americana, de formação católica rígida, visita prisioneiros partidários de sua fé política, em suas celas. É professora das crianças do lugar. Ela faz contrabando de cartas e empresta dinheiro: *She has encased herself in a set of principles derived from her early training, leaving no detail of gesture or of*

personal taste untouched. E ela ainda mantém em sua mente, my personal fate is nothing, except as the testimony of a mental attitude. (FJ, 93)

Braggioni, que é um líder, é um revolucionário habilidoso, à quem todos respeitam e obedecem. Entre os pretendentes de Laura aparecem, além de Braggioni, um jovem capitão que fora soldado no exército de Zapata e outro jovem à quem ela joga uma flor da árvore de Judas. As crianças do conto se assemelham aos prisioneiros à quem ela visita - ela não tem nada além do estritamente essencial para lhes dar. Nem carinho, nem amor, nem uma palavra amável. Ela circula entre os prisioneiros e na escola, como se fosse um ser sem sentimentos. Eugênio, o prisioneiro à quem Laura fornece narcóticos e que com uma dose excessiva morre, é o foco da auto-revelação de Laura. É através de um sonho que ela vem a descobrir a verdade de sua própria realidade - de sua maneira de ser e de viver.

O conto se desenrola em torno dessas duas personagens: Laura, que se considera uma revolucionária, mas que pelo seu treinamento anterior, por sua formação cristã rígida, após sua auto-revelação através de um sonho, é desmascarada. Ela é uma falsa revolucionária. E Braggioni, que se considera o salvador de seus homens, trai a revolução, mas ainda assim, tem algum ideal. É capaz de ação, embora estando preso a duas mu-

lheres, a esposa e Laura, e à sua própria indolência. Portanto, a sociedade apresentada nesse conto, é uma sociedade submissa, que obedece a um homem que se considera forte, invencível e a quem ninguém ousa contrariar. Laura consegue conviver pacificamente com Braggioni, pois conhece-o muito bem, sabe de sua vaidade e auto-estima, auto-valorização, que ela reverencia, pois lhe deve a situação confortável e seu próprio salário.

Todos os habitantes do local consideram-no uma pessoa humanitária, e obedecem piamente a suas ordens: *He has a real nobility, a love of humanity raised above mere personal affections.* (FJ, 91)

Hacienda, cujo fundo é como o próprio título sugere, uma fazenda, na qual são feitas as cenas para uma filmagem. Os elementos que se envolvem nessa preparação são: um narrador, identificado apenas como sendo uma escritora e que aparece somente nomeada pela primeira pessoa. É uma personagem completamente desengajada dos acontecimentos e que simplesmente se põe a narrá-los; muitos níveis sociais da vida do México são apresentados neste conto: os índios que trabalham na pulqueria de Don Genaro, os camponeses envolvidos na caravana de russos encarregados das filmagens, e um empresário americano de Hollywood.

No conto *That Tree*, que também tem como pano de fundo a vida mexicana, é apresentado um jornalista que almejava a vida de boemia, mas que ele não alcança. Ele é submetido à vontade de sua mulher. Uma mulher formal e afetada, que não aceita conviver com os índios, acha-os vagabundos (despreocupados). Odeia-os e não aceita a sua cultura. Aparecem também quatro generais que vêm à cidade, para a implantação de um novo governo. A esses também é feita uma crítica quanto a seu comportamento: *They infested the steam baths, where they took off their soiled campaign harness and sweated fumes of tequila and fornication, (...) (TT, 70)* Aparecem alguns amigos índios (mexicanos) do jornalista, que também são criticados por Mírian, por sua maneira de se vestir sem asseio e por sua vida boemia.

Em *Maria Concepción*, a sociedade é puramente mexicana, de tradição e costumes reais, sem envolvimento estrangeiros, a não ser a presença de Givens, que, entretanto, não vem a influenciar em tal meio, por se dedicar exclusivamente às escavações e suas pesquisas. A *morte* é, nessa sociedade, personagem grata, bem querida.

The Martyr - a sociedade mexicana é representada por uma minoria de pessoas de classe média - de artistas e de um dono de bar - restaurante. A *morte* apa-

rece aqui, também, como personagem bem quista.

Virgin Violeta - a sociedade mexicana apresenta uma família constituída do casal e duas filhas, além de um sobrinho. Outra instituição representante desta sociedade é o internato de freiras. No conto são feitas alusões das quais pode-se deduzir tratar-se esta de uma sociedade burguesa. Denota-se esse fator da descrição suscinta da maneira de se vestir da protagonista:

Occasionally she glanced down at her feet (...). Their ugliness distressed her, and she pulled her short skirt over them until the beltline sagged under her loose, dark blue woolen blouse. (VV, 22)

A auto-revelação final se apresenta conforme com o sistema mexicano: a máscara que esconde a verdadeira face - o internato que não revelou à Violeta a verdade do mundo.

No conto *Flowering Judas* a sociedade mexicana é apresentada com o seu líder e uma estrangeira que vem modificar o modo de vida dessa população. A morte se apresenta como personagem influenciada pelo sistema americano: aterradora, não aceitável: *Where are you taking me, she asked in wonder but without fear. To death, and it is a long way off, and we must hurry, said Eugenio. (...). She awoke trembling and was afraid to sleep again. (FJ, 102)*

No desenvolvimento de *Hacienda* a sociedade mexicana, absolutamente passiva neste conto, é assaltada por estrangeiros que, com o pretexto das filmagens de uma película cinematográfica, invadem o ambiente calmo dos índios, trazendo com isso, desgraça e desolação; um peão assassina sua irmã. O fato é apresentado com bastante frieza e, inclusive, o diretor se sente penalizado, não pelo acontecimento em si, mas por necessitar fotografar o cadáver para o filme, a fim de que tudo seja o mais real possível. É uma sociedade fictícia, de ilusão e mentira, tanto quanto o próprio filme proposto.

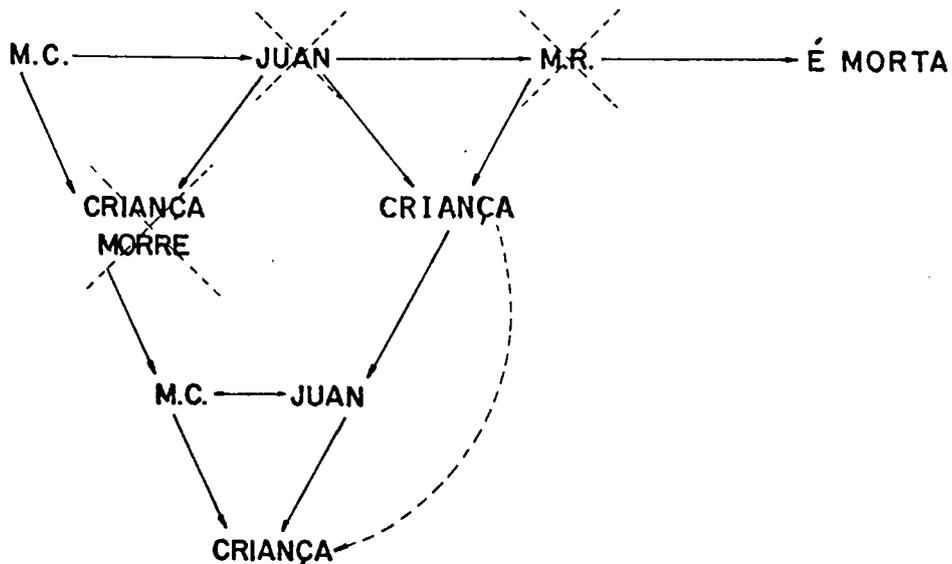
Através do conto *That Tree*, a sociedade mexicana se vê afetada pela presença de indivíduos estranhos. Um não os aceita, Mírian; e o outro, que com eles gostaria de conviver e estabelecer um modo de vida idêntico ao seu, não o consegue, entretanto, por se deixar dominar pela personalidade forte de sua companheira: o jornalista. Em sua auto-revelação, a máscara é retirada, e a personagem é mostrada com suas fraquezas e frustrações.

N O T A

¹PORTER, Katherine Anne. The collected stories of Katherine Anne Porter. New York, New American Library, 1970. 495 p. Todas as notas a partir deste capítulo referem-se a esta edição. Para fins de sistematização, os títulos dos contos aparecerão de forma abreviada, seguidos do número da página. A forma abreviada adotada será: Maria Concepción - MC, The Martyr - TM, Virgin Violeta - VV, Flowering Judas - FJ, Hacienda - H, That Tree - TT.

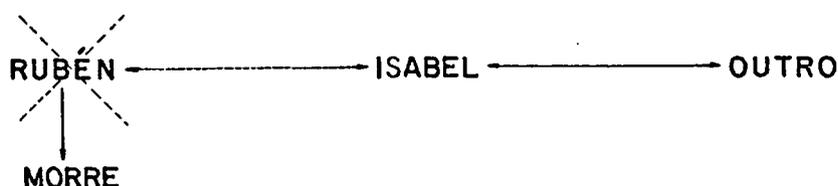
3. A FAMÍLIA

Maria Concepción: A família é composta por amor e destruída por traição de um elemento. Existe a composição de uma nova família que se solidifica com o nascimento de uma criança, mas é destruída pela força da vingança. Através desse ato, a família inicial é recomposta.

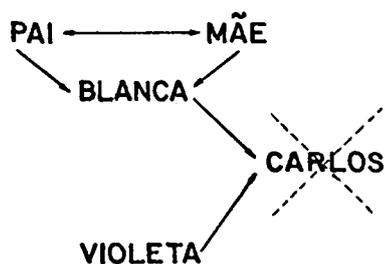


The Martyr: Apresenta os elementos que compo-

riam a família, e que no entanto são separados pela força do destino, que coloca um outro elemento (artista) entre ambos. Rubén então sozinho, se entrega à auto-destruição e pena.



Virgín Violeta: A família é formada de quatro elementos: o pai, do qual não se sabe a profissão; a mãe, sem maiores detalhes é apresentada como um gato sonolento, pois se encontra adormecida ao lado de seu cesto de costura, acordando somente para aconselhar o sobrinho para que não se demore demais - não deve permanecer até tarde. É apenas uma presença sonolenta na sala em que os jovens estão lendo poesia. Blanca, personagem consciente de suas virtudes, tal qual Carlos, o primo. Violeta, pessoa ingênua, insegura, despreparada, mas que é despertada para a vida, tal qual *Cinderela*, através de um beijo.

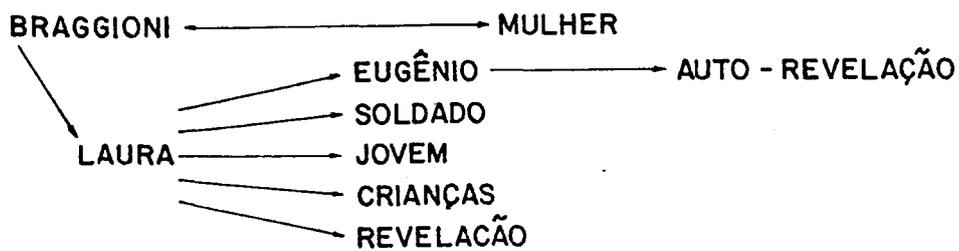


BLANCA : NÃO SE MODIFICA

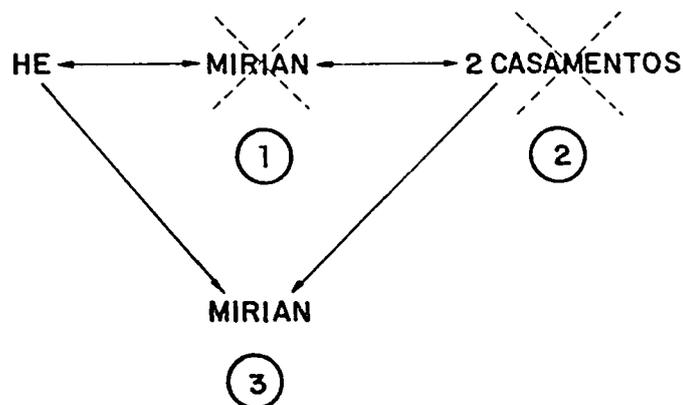
CARLOS : PARTE

VIOLETA : DESPERTA PARA VIDA

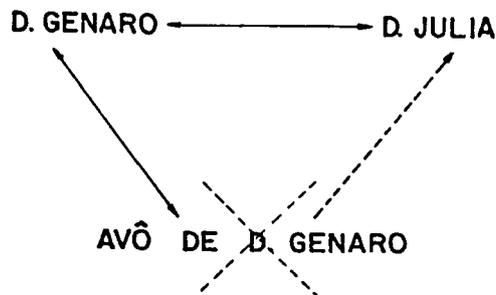
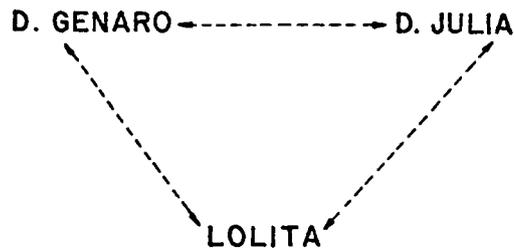
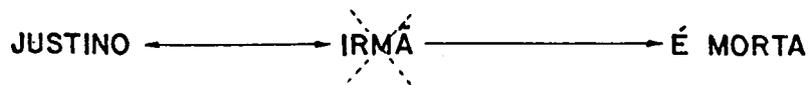
Flowering Judas: Tem-se a família constituída por Braggioni e sua mulher. Uma união sem filhos e que não traz maiores implicações ao conto. Laura - uma mulher perturbadora para todos os homens, mas que não se dedica a nenhum, e que vem a se tornar o pivô de conseqüências desastrosas do conto.



That Tree: Há um desencontro de ideais. Um casamento que se desfaz por falta de compreensão, por desnível de conhecimento. Posteriormente o casal separado retorna ao convívio, demonstrando a fraqueza do homem que sonhara, mas que não tivera pulso suficiente para sobreviver com seu ideal.



Hacienda: Uma família é destruída. O peão Justino mata sua irmã. A união do dono da fazenda, Don Genaro e Doña Julia também não tem base sólida. Lolita, que é atriz do filme, mantém relações com Don Genaro. Mais tarde, ela se torna companheira constante de Doña Julia. Os peões, índios que trabalham na fazenda, vivem uma vida sem grandes ou nenhuma perspectiva, sem maiores preocupações, ou projetos para o futuro. Vivem na ladainha de seu próprio canto sonolento.



O avô de Don Genaro sai de casa, por não poder conceber o casamento do neto com Doña Julia, quem ele considera indigna.

4. O INDIVÍDUO

Katherine Anne Porter toma para personagens principais de seus contos, elementos do povo, como Juan Villegas, escavador-chefe da cidade soterrada: *the head digger at the excavations at the buried city*. Maria Concepción - *a proud descendant of the race only partly integrated into Mexican life* e Maria Rosa, *a beekeeper*. Essas personagens do conto *Maria Concepción*.

Assim também são as personagens de *Flowering Judas*: Laura, uma jovem americana, nascida e criada dentro dos costumes da Igreja Católica Romana, que renuncia às vaidades do mundo e que se veste de acordo com o seu ideal, ou seja, em trajes que fazem lembrar os de uma freira. Braggioni é um revolucionário orgulhoso de si mesmo e de sua posição, que quer impressionar a todos e exige obediência integral, sendo condescendente somente com Laura. Eugênio é a terceira personagem mais importante. Está preso, e no desespero to-

ma todos os tabletas de calmante que Laura lhe levara à cela, morrendo.

Juan Villegas e Braggioni são duas personagens que se assemelham psicologicamente. Ambos se consideram invencíveis. Se consideram *donos do mundo, donos da verdade*: *Juan's expression was the proper blend of masculine triumph and sentimental melancholy. It was pleasant to see himself in the role of hero to two such desirable women.* (MC, 12) Esta posição de Villegas fica ainda mais bem caracterizada, quando ele se dirige à mulher, após o crime: *Listen to me carefully, and tell me the truth, and when the gendarmes come here for us, thou shalt have nothing to fear.* (MC, 15) De semelhante modo aparece Braggioni, cujo amor próprio é tão intenso que os seus seguidores se referem a ele, baseados na aparência ideal de seu ídolo: *He has a real nobility, a love of humanity raised above mere personal affections.* (FJ, 91)

Em *That Tree* são apresentadas duas personagens principais: Mírian e Ele. Esta é uma personagem bem caracterizada pela falta de personalidade, pela inconstância, que nem ao menos nome tem. Essa personagem só é apresentada como *ele*, um jornalista. Sua noiva, e posteriormente mulher, ao contrário, é descrita como uma jovem professora, de educação rígida, com princí-

pios morais estabelecidos e caráter forte. É apresentada como alguém que sabe o que quer, e até onde quer chegar.

Maria Concepción, Laura e Mirian são representantes da mulher convicta de sua posição e poder. Aquela mulher que confia em si própria, que sabe o que quer. Maria Concepción é apresentada como a mulher decidida:

She would have enjoyed resting for a moment in the dark shade by the roadside, but she had no time to waste drawing cactus needles from her feet. (...) She walked with the free, natural guarded ease of the primitive woman carrying an unborn child. (MC, 3)

Laura é apresentada como uma pessoa capaz de reprimir seus instintos, sua vontade, mesmo sabendo que em certas ocasiões, o seu modo de agir não é o mais certo:

But she cannot help feeling that she has been betrayed irreparably by the desunion between her way of living and her feeling of what life should be, (...). Sometimes she wished to run away, but she stays. (FJ, 91-2)

E Mirian é uma pessoa possessiva como Maria Concepción, que não admite a vida tomada sem seriedade, sem iniciativa: *She had a background, and solid earth under her feet, and a point of view and a strong spine.*

(TT, 75)

Violeta, personagem central do conto *Virgin Violeta*, que a princípio se apresenta tímida, envergonhada, incapaz de expressar-se de acordo com seus sentimentos mais íntimos, torna-se no final do conto, tal qual as personagens femininas anteriormente citadas, ciente de sua condição, de sua capacidade, realmente reage contra aquilo que para ela até então, era a vida normal. Ela não quer voltar para o convento. Ela agora aprendeu a viver com a própria vida. Ela despertou e não quer voltar para aquele viver onde até sonhar lhe era proibido. Violeta desperta e se transforma em ser consciente, capaz de tomar resoluções e agir. *There was nothing to be learned there.* (VV, 32)

A personagem central do conto *The Martyr* é um pintor famoso. Sua amante e modelo, o deixa por outro. Ela se vai e ele, desiludido, não conseguindo aceitar, acreditar na situação de abandono, se entrega à auto-destruição. Morre do coração.

Esta posição mostra alguma semelhança de comportamento com as personagens Villegas e Braggioni, pois demonstra um narcisismo extremo. Rubên não pode se conformar com o abandono e se entrega, sem resistência alguma, de corpo e alma, à morte. Ele morre do

coração duas vezes: uma vez psicologicamente, pelo abandono, e a segunda vez, fisicamente, de um enfarte, motivado pela inanição e pela gordura que se avolumara em seu corpo. Sua morte psicológica é apresentada de tal forma:

(...) and I think to myself, Soon my grave shall be narrower than that window, and darker than that firmament, and my heart gives a writhe. Ah, Isabelita, my executioner! (TM, 36)

E sua morte física: *Rubén said something in a hurried whisper, made rather an impressive gesture over his head with one arm, and to say it as gently as possible, died. (TM, 37)*

5. O SÍMBOLO

5.1. OS CONTOS E SUA URDIDURA

Maria Concepción - título do conto e principal personagem, é uma mulher psicologicamente forte. Ela sabe exatamente o que quer e luta, e mesmo mata por seu ideal. É o conto de uma mulher cujo marido trabalhava nas escavações de uma cidade soterrada. Ela precisava levar comida para seu marido e para o engenheiro das escavações, no local de trabalho. Além disso, ela vendia galinhas no mercado. Maria Concepción não tinha tempo a perder, nem mesmo para tirar espinhos de seus pés, durante o percurso ao local de trabalho. Ela se considerava uma boa cristã, e tinha boa reputação perante seus vizinhos.

Maria Rosa era uma vizinha que morava com sua madrinha, Lupe. Maria Rosa era tímida, tinha quinze anos, e cultivava abelhas, era apicultora. Lupe era curandeira, e vendia garrafadas e óleos para a cura

das pessoas do povoado.

Maria Concepción casara-se na igreja, e isso era muito importante. Ela pagara ao padre para tanto - razão pela qual se orgulhava de sua situação: ela era diferente daquelas que casavam atrás da igreja, ou nem se casavam.

Enquanto caminhava em direção às escavações, lembrou-se dos favos de mel da casa de Maria Rosa, e sentiu vontade de comer algo doce. Decidiu parar na casa desta, a fim de satisfazer sua vontade. Pensava que se não o fizesse, seu filho (estava grávida) poderia ficar marcado. Porém ao se aproximar, ouviu risadas e pensou que Maria Rosa estava com um homem. Para sua surpresa porém, o homem era o seu próprio marido: Juan Villegas. Naquele momento ela teve vontade de morrer, mas não sem antes matar a ambos. Ela não permitiu que eles notassem a sua presença e decidiu afastar-se.

Naquela noite Juan não retornou à casa. Ele decidiu partir para as guerrilhas com Maria Rosa.

O povo na aldeia não se escandalizou com o evento. O filho de Maria Concepción nasceu, porém morreu num espaço de quatro dias. Juan permaneceu fora por um ano, e durante esse tempo, Maria Concepción trabalha mais do que nunca: a sua faca não sai mais de suas mãos. Além disso, ela é sempre vista indo à igreja.

Juan e Maria Rosa retornam à casa um dia. Maria

Rosa esperava um filho, que estava para nascer a qualquer momento. Quando de sua chegada, Juan é levado à prisão como desertor, e Maria Rosa é levada para casa. Givens, chefe de Juan, é chamado para defendê-lo. Juan é posto em liberdade. Ao mesmo tempo, Givens procura alertar Juan quanto ao perigo de se envolver com duas mulheres. Mas Juan afirma que conseguirá controlar ambas quando chegar a hora. Quando Juan se dirige para a casa de Maria Rosa, a criança já havia nascido. Ele se sente orgulhoso e vai para um bar, chamado Morte e Ressurreição, oferecendo bebida a todos os que lá se encontram. Mais tarde, vai para casa de Maria Concepción. Quer dominá-la, bater-lhe, mas ela não se deixa tocar e ele cai no chão, adormecido. Ela se prepara para levar as galinhas ao mercado. Mas, ao invés de seguir o caminho normal, ela vai aos tropeços pelos campos. Está perturbada. Sua, e o suor faz com que ela sinta como se todas as feridas passadas vertessem seu icor salgado. Ela se senta à sombra de uma moita espinhosa. Ao se levantar, não corre mais, mas vai andando. Quando Juan chega em casa àquela noite, ela lhe conta tudo. Ele então decide defendê-la. Ele lhe ensina como deve agir e responder perante a polícia e ajuda-a a limpar tudo o que pudesse incriminá-la.

A polícia vem mais tarde, e convida-os para a casa de Maria Rosa. Lá, Lupe ludibria os policiais, não

dizendo a verdade que conhecia. Nada mais poderia ser feito e Maria Concepción toma o filho de Maria Rosa para si. Ninguém se opõe. A exaltação de Juan, do início, havia se extinguido, mas Maria Concepción sentia uma estranha, porém vigilante, felicidade.

The Martyr é o conto sobre um grande pintor do México que se apaixona por sua modelo, Isabel. Isabel, por sua vez, estava apaixonada por outro pintor, um rival de Rubén, que lhe promete uma vida de dama. Rubén estava iniciando o décimo nono quadro de Isabel quando o rival vendeu um de seus quadros a um homem rico. Desta forma eles puderam partir. Como despedida, Isabel deixa apenas um bilhete para Rubén, onde ela diz ser uma pena que a vida dele fosse tão estúpida, tão sem atrativos.

Após este fato, a vida de Rubén se modifica totalmente. Ele se sente como se estivesse afogando. Nada mais lhe desperta interesse algum. Ele se entrega a comer doces e beber vinho. Ele engorda tanto que se torna estranho até para si mesmo. Mas, mesmo assim, ele continua comendo e chorando por Isabel. Como ele não aceitasse os conselhos de amigos, levam-lhe um médico. Mas a visita do médico foi outro fracasso: ele não aceitou as palavras do médico, ficando somente a se lamentar. Uma noite, quando se dirigiu ao restaurante para

comer, ele teve um ataque cardíaco. Ramón, seu amigo, se encarrega de escrever a sua biografia. Foi visitar o proprietário do restaurante a fim de conseguir as últimas palavras de Rubén. O proprietário salienta que suas últimas palavras haviam sido: *Diga-lhes que sou um mártir do amor. Morro por uma causa que vale o sacrifício. Faleço com o coração partido! Isabelita, meu carrasco.* O proprietário pede também a Ramón que não deixe de acrescentar que Rubén era um apaixonado das suas pamonhas, que eram servidas em seu restaurante; e estas, haviam sido a sua última indulgência. E ironicamente, Ramón lhe afirma que tudo será mencionado em seu devido lugar.

Virgín Violeta - dá conta de uma menina-moça mexicana de quinze anos, muito tímida e sem atrativos em sua maneira de vestir. Sua irmã Blanca, estava sempre bem vestida, o que a fazia sentir-se enciumada.

Esse conto é a abordagem de uma menina que desperta para a vida; ela que fora ensinada modéstia, castidade, silêncio e obediência, no convento. Esse ensinamento era muito confuso para ela, portanto podia verificar que as coisas fora das pessoas eram muito diferentes daquelas que ela sentia dentro de si. Violeta sentava na sala a observar sua irmã e o primo lerem poesia, e começava a sonhar acerca de seu futuro. A vi-

da seria sempre muito feliz. Ela seria miraculosamente amável, e dançaria com jovens fascinantes. Mas, muitas vezes, esses sonhos eram interrompidos por uma grande vontade de chorar. Mas ela não podia. Sua mãe a repreenderia. Ela precisava controlar-se.

Um dos poemas que ela mais gostava era justamente um acerca *dos fantasmas de freiras que retornam ao velho adro de frente de seu convento em ruínas, dançando ao luar com as sombras dos amantes que lhas negaram quando em vida então; pisando com pés descalços em cima de cacos de vidro, como escarmento aos seus amores*. Em seus sonhos ela imagina os versos escritos para si, sendo uma das freiras.

Sua noção de amor é uma idealização do amor sagrado da Virgem. Havia algo dentro dela, que ela não sabia explicar. Algo dentro dela parecia como se preso em uma gaiola muito pequena para ela, e ela nem podia respirar. Quando ela se propõe buscar um outro livro para Blanca e Carlos lerem, ele a acompanha e a beija. Ela se sente ultrajada. Não consegue entender a atitude de Carlos, ou melhor, ela a considera um reflexo de um sentimento mais profundo, a que Carlos responde haver sido apenas um beijo de irmão, como ele faz com Blanca. Essa revelação a perturba e seus pensamentos se tornam confusos, incertos. Ela sente que não pode mais levantar seus olhos para fixar alguém, nem será

capaz de encarar seu pai ou sua mãe.

Após esse acontecimento porém, ela discute com sua irmã em termos de igualdade. Ela sente que não há mais aquela grande diferença de experiências entre ambas. A tristeza toma conta de seu ser e ela se diverte fazendo caricaturas de Carlos. E, quando chega o dia de sua volta para o convento, ela declara que *não há mais nada para aprender lá.*

Flowering Judas é o conto que dá título ao livro. É um relato sobre Laura, uma moça americana, de instrução católica rígida, que se empenha em favor das forças revolucionárias do Marxismo mexicano.

Seu problema é que ela foi educada sob forte treinamento religioso e, por esse motivo, não pode participar efetivamente da ação revolucionária. Diz-se que ela é uma mulher bonita e atraente, apesar de se vestir com roupas como que de freira, e não corresponder a nenhum galanteio de jovens que dela se aproximam.

Por não conseguir se dedicar com exclusividade ao movimento, ela se transforma em instrumento de conexão entre o mundo exterior e os prisioneiros de sua fé política. Sua principal contribuição é levar narcóticos aos prisioneiros, quando estes se queixam da monotonia da vida, e da impossibilidade de dormir à noite.

Ao lado de Laura aparece Braggioni, homem que se diz revolucionário, e que se apresenta como aquele capaz de solucionar os problemas dos outros, aquele que tem o poder nas mãos.

Eugenio aparece como vítima da atuação de Laura, pois que, em uma noite de desespero, ingere todos os comprimidos que Laura lhe trouxera, morrendo. E é através dessa morte, que Laura vem a se conhecer, consegue descobrir a falsidade de sua maneira de viver até então.

Hacienda é um conto narrado na primeira pessoa, e o narrador não é envolvido no contexto, embora não seja dito o porquê.

Hacienda começa com a apresentação de Kennerly, o gerente comercial do filme, em contraste com os mexicanos que ele considera inferiores, poluídos e doentes. Mesmo a água, a comida, tudo em sua volta, ele considera envenenado.

Andreyev é apresentado como assistente do famoso diretor Uspensky. Ele é quem explica a escolha desta fazenda para as filmagens. E, mostrando fotografias ao narrador, ele apresenta aquela paisagem de personagens em um clima de condenação, faces que revelam sofrimento instintivo, sem memória individual, ou somente a espécie de memória que animais devem possuir.

Don Genaro e Doña Julia eram os proprietários da fazenda. Uma atriz profissional participa das filmagens e uma relação decadente entre Doña Julia - Lolita, pode ser observada.

Mas a maioria dos eventos tem algo a ver com a tragédia na fazenda aquele dia: Justino atirou em sua irmã acidentalmente. Ele tentou escapar, mas foi apalhado por seu amigo Vicente. Justino fazia parte do filme de Kennerly, e este, só lastima a perda de tempo com mais este acontecimento.

Outra personagem que se apresenta é o avô de Don Genaro. Ele está revoltado com a situação na fazenda, mostrando sua indignação frente ao casamento do neto com uma mulher de tal categoria como Doña Julia. O avô se rebela contra as atitudes do neto sem poder compreender seu gosto por carros velozes, aviões, mulheres, (...), uma vida de futilidades e sem propósitos.

Don Genaro queria retirar Justino da cadeia. Para tanto, se dirige ao juiz, mas nada consegue. O juiz quer uma fiança e Don Genaro não quer lhe dar dinheiro, com medo de uma chantagem posterior.

O mito religioso desse povo é apresentado através de um pequeno santuário com a imagem de Maria Santíssima. As paredes estão recobertas com afrescos de uma lenda. É a lenda de uma índia que descobriu o licor divino e se tornou semi-deusa, após a sua morte.

Algo, um grande silêncio, preenchia o ar da sala em que o povo havia se reunido. Eles não tinham nada a dizer um ao outro. Eles deviam agir contra a condição em que se encontravam. Mas não faziam nada. O mesmo se nota em relação a Justino. Doña Julia, por duas vezes, diz que ele provavelmente não voltará. Ele não volta, ou melhor, seu destino não é dado a conhecer.

That Tree apresenta um jornalista que, sem nome, veio ao México para consumir seu ideal de escritor e boêmio. Ele mesmo conta as suas memórias.

Mírian, sua mulher, o deixa após quatro anos de casamento. Ele queria viver um tipo de vida que Mírian não poderia suportar. Seu modo de pensar era fantasioso. E foi só depois que ela partiu, que, após muita reflexão, ele seguiu o caminho que ela havia defendido.

É um conto que espelha o fracasso de um homem em seguir a vida boemia que sonhara; da falsidade de seu sonho. Esse homem procura persuadir a si mesmo de que se tornara escritor famoso somente para impressionar a mulher. Depois que Mírian o deixa, ele casa e se divorcia por duas vezes. E, embora relatando que odiava a sua mulher, ele nunca foi capaz de esquecê-la, reconhecendo, mesmo, as suas virtudes. Indiretamente, ela

dirigiu a sua vida. E mesmo atingindo o sucesso, ele é um homem vazio. Ele se prepara para receber a mulher de volta. E muita ironia está presente quando ele se dirige a quem o ouve falar, dizendo que Mírian deverá seguir o caminho que ele traçará. Exatamente o oposto se dera até então; era ele quem sempre tivera que *walk the chalk line*.

5.2. Os SÍMBOLOS

5.2.1. CONCEITUAÇÃO

O símbolo literário deve ser entendido como algo que é apresentado para representar outro fato ou situação, dentro de uma narrativa. *O símbolo traduz em termos de realidade objetos irrealis, segundo George Dumas. (...) É através da construção de um sistema de símbolos que o homem apreende o mundo. Entretanto, este universo simbólico não é um Ersatz do universo real: é o mesmo universo transfigurado na elaboração que sofreu, mas real.*¹ O que distingue o homem do animal é a sua capacidade de orientar-se em termos simbólicos.

Segundo Cassirer, citado por Augras, o traço

*distintivo da vida humana é que o homem vive em outra dimensão da realidade, utilizando, na sua adaptação do mundo interior ao mundo exterior, um sistema efetor de uma qualidade que não se acha entre os animais. É o acesso simbólico ao universo.*²

O ajustamento do homem ao meio exterior e interior faz-se então, por meio de um plano simbólico. Há uma construção simbólica do universo, pois o homem, desta maneira, cria o mundo. Ele constrói o universo através da linguagem, que é sua exclusivamente.

Henri Pierón, no seu Dicionário da Psicologia, dá a seguinte definição de símbolo: *Símbolo é um signo representativo de um objeto, ato, situação, noção, podendo substituí-los quando necessário for.*³ Na Enciclopedia Americana encontra-se:

*Symbol, a word of various meanings, derived from the Greek word symbolon, a sign, or symbole, a composition. In the early period of Christianity the word was often applied to the creed and is still so applied in Latin countries. It is also used to indicate, either in a religious or profane sense, an emblem, figure or type, something which especially distinguishes one regarded in a particular character, or as occupying a particular office, or holding a special place in legend or mythology.*⁴

Como símbolo cristão é considerado aquele símbolo que transmite conceitos concernentes com a relação do homem com o sagrado ou santo, e também com seu mundo material e social. Segundo Ferguson, tem-se que

símbolo cristão é *the outward and visible form through which is revealed the inward and invisible reality that moves and directs the soul of a man.*⁵

Mas ao mesmo tempo que R. B. West apresenta sua análise, George Hendrick faz um levantamento desse estudo, frisando que West enfatiza por demais o aspecto, a perspectiva religiosa.⁶

A sociedade que aparece nos contos tem uma convicção religiosa, mas seus habitantes se deixam envolver por impulsos, paixões, violências incontidas. E esse aspecto se apresenta nos contos.

O símbolo que caracteriza os contos de Katherine Anne Porter é sem dúvida, muitas vezes cristão, mas ao mesmo tempo pode-se apresentá-lo como um símbolo folclórico, pois que apresenta a psicologia do povo, espelha as suas idéias, seus sentimentos comuns, o seu inconsciente.⁷ É uma apresentação de idiossincrasias, idiossincrasias dessa sociedade.

Segundo João Ribeiro, *folclore é uma pesquisa da psicologia dos povos, das suas idéias e seus sentimentos comuns, do seu inconsciente, feito e refeito secularmente e que constitui a fonte viva donde saem os gênios e as individualidades de escol.*⁸

A partir desta conceituação, o símbolo folclórico será aquela palavra, aquele fato ou ato que representa uma faceta da psicologia do povo, suas idéias ou seu sentimento comum. Como qualquer outro símbolo, é usado pa-

ra sugerir, designar idéias, conceitos, ou ter uma concepção mais profunda daquilo que o autor deseja explicitar.

5.2.2. Os TÍTULOS

Ao se examinar os títulos dos contos, pode-se verificar que todos eles são designativos dos fatos, isto é, revelam algo importante sobre a narrativa em si.

Maria Concepción: O título já é um alerta para aquela que vai ser a personagem mais importante, aquela que será o motivo de um desencadeamento de atos que a revelarão, no final, como uma pessoa superior, como que uma deusa; o que pode ser verificado com referência ao texto:

(She) was certain of what she wanted. (...) She jerked with an involuntary recoil for one who receives a blow, and the sweat poured from her skin as if the wounds of her whole life were shedding their salt ichor. (MC, 13)

Tal qual deusa, não precisa dar satisfação de seus atos por ser auto-suficiente, recebendo, mesmo, a consideração e aquiescência dos cidadãos de seu lugar.

The Martyr - desde o princípio, desde o próprio título, o leitor é alertado para a situação singular daquele que, através de seu comportamento ímpar, revela o símbolo do conto: o mártir do amor. Mártir do amor porque seu pensamento, suas palavras eram nada mais além do que pensar e falar daquela criatura de simplicidade natural, cujo novo amor não a faria cozinhar e lhe compraria um par de sapatos vermelhos:

(He) ... *could think of nothing, could talk of nothing except the simple-minded girl whose new love would never make her cook and would buy her a pair of red shoes.*⁹

Não havia nenhuma sofisticação naquela que Rubén elegera para sua mulher, mas apesar de não ser sofisticada, ela não queria viver uma vida pacata de modelo ao lado de Rubén. Embora irônico, o título é sugestivo e reiterado durante o relato dos fatos que levaram Rubén à tais circunstâncias.

Virgin Violeta - também um título sugestivo, pois designa aquela menina-moça, a criatura ingênua que, conforme o próprio nome, simboliza a gravidade e a castidade, não conseguia viver de acordo com os moldes que a sociedade lhe impunha, ensinada que fora a viver em uma quase que clausura. Sua vida se resume em internato e sonhos que deverão se tornar realidade. Seus so-

nhos são sempre baseados na vida das freiras do convento, num amor pio, num amor sagrado. E na sua esperança de ser amada, e, ao mesmo tempo seu medo de enfrentar o amor, ela se debate entre o sonho bom e a dura realidade, oposta a seus sentimentos e esperanças.

Flowering Judas - é o símbolo da traição em que Laura se deixa envolver involuntariamente. *Flowering Judas* é a árvore que, nesse conto, propiciou a revelação da verdade de uma existência, através de seus botões de flor que foram comidos por Laura, em sonho. Por semelhante modo a Revelação cristã se deu para Adão e Eva, quando estes *comeram da árvore da ciência do jardim do Éden*.¹⁰ Também o nome de Judas faz lembrar um dos apóstolos de Cristo, Judas Iscariotes, que, com um beijo, traiu a Cristo, condenando-o à crucificação. Da mesma forma, Laura foi traída por seus ideais de vida, por sua conduta diferente, por seu modo de pensar e agir, que não se coadunavam. E foi em um sonho, que, ao comer os brotos das flores da árvore, ela despertou para a realidade.

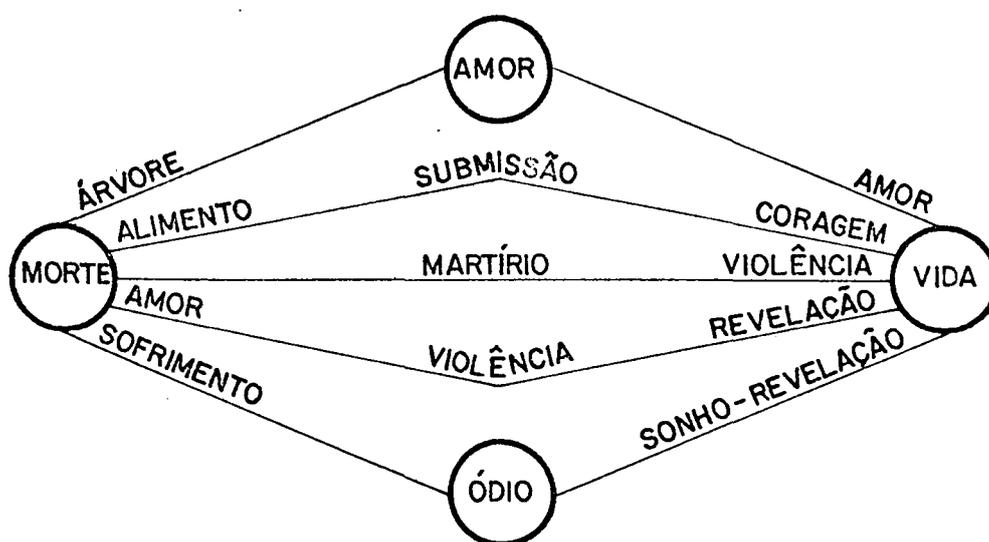
Hacienda - o título leva, talvez, o leitor a pensar em um lugar agradável, aprazível, onde qualquer pessoa possa se deleitar, passar momentos agradáveis,

felizes. No entanto, esse local é tomado pela violência de uns, pela falta de sensatez de outros e está repleto de indivíduos que vivem por viver, solitários entre outras pessoas, sem objetivos de vida, sem um rumo. Um local de desolação, quando a situação é analisada. Portanto, a idéia inicial, sugerida pelo título, é completamente arrasada. Apresenta-se um lugar dominado pelo cheiro do azedo da fermentação do material que é transformado em bebida regional, tradicional. Esse odor transporta o pensamento do leitor e do narrador para a análise das atitudes das personagens, que também, como a erva que vai fermentando, corroendo, são corrompidas pela ambição, pela luxúria, pelo desprezo que têm para com os seus semelhantes.

That Tree - é o símbolo de um ideal não alcançado. O próprio demonstrativo que precede o substantivo no título, *that*, já aponta para algo que não está próximo da pessoa que fala. E é através da leitura dos fatos apresentados pelo narrador, que é o próprio jornalista, o protagonista do conto, que vem-se a saber que este não alcançou seu objetivo de vida, conforme o próprio título já procura introduzir.

5.2.3. DESENVOLVIMENTO DOS SÍMBOLOS

O tipo humano apresentado nos contos mexicanos é humilde mas, sobretudo e primordialmente, sincero. Vive em um ambiente primitivo; a sua linguagem é a dos instintos, revelando a sua mentalidade. O mundo para ele se reduz a poucas coisas. Basicamente em amor, ódio, vida e morte. E é dentro deste contexto que se encontram os símbolos analisados nesta pesquisa.



São quatro polos interligados por símbolos diversos, mas principalmente, pelos símbolos da submissão, martírio e violência. Esses três símbolos revelam tanto vida como morte, de acordo com o contexto em que se apresentam. Há, portanto, não só uma oposição de valores, mas uma justaposição de valores, em que os ex-

tremos se encontram. Morte e vida, amor e ódio recebem o mesmo tratamento; têm o mesmo valor existencial.

Em quatro dos seis contos analisados, encontra-se a *morte* de uma ou mais personagens.

Em *Maria Concepción*, a morte do seu bebê, vem tornar evidente a marca de seu destino trágico. Quando Maria Concepción, estando grávida, sentiu desejo de comer favos de mel, a credence do povo sobressai: *If I do not eat it now, I shall mark my child.* (MC, 4) A gravidez representa o início de uma nova vida. Essa nova vida, porém, se vê ameaçada. Segundo a crença popular, quando a gestante tem algum desejo, este deve ser satisfeito para que não prejudique, de alguma forma, a criança. No caso de Maria Concepción, ela sentiu vontade de comer favos de mel, e ao mesmo tempo, pensou que se não os comesse, a sua criança seria marcada. Ela não conseguiu comer mel, pois lá chegando, seu marido estava a namorar Maria Rosa. O filho de Maria Concepción nasce, mas quatro dias mais tarde ele morre, consumando assim a crença de que seu filho poderia ficar marcado.

Outra credence que se realiza é a do fato acontecido no nascimento do filho de Maria Rosa, em que sua madrinha ao ajudá-la no parto, testemunha que a criança havia expelido sangue pela boca, o que, para eles, significava um mau sinal: *The child had spat blood the*

moment it was born, a bad sign. She thought then that bad luck would come to the house. (MC, 17) E esse pensamento vem se confirmar, pois Maria Rosa é assassinada. O fato é declarado pelo líder dos gendarmes, que vem buscar Juan e Maria Concepción para um interrogatório: *Someone has killed the woman Maria Rosa, and we must question her neighbors and friends.* (MC, 16)

Em *The Martyr*, Rubén morre de um ataque cardíaco. Ao se sentir mal e sem condições de reagir para a vida, ele mesmo profecia: *Tell them I am a martyr of love. I perish in a cause worthy the sacrifice. I die of a broken heart.* (TM, 37)

Em *Flowering Judas*, Eugenio morre ao ingerir uma dose excessiva de comprimidos para dormir, o que a própria Laura narra a Braggioni: Eugenio fora encontrado por ela em estado de torpor, mas ele lhe negara a permissão de solicitar a presença de um médico.

Today I found Eugenio going into a stupor. He refused to allow me to call the prison doctor. He had taken all the tablets I brought him yesterday. He said he took them because he was bored. (FJ, 100)

Em *Hacienda*, a irmã de um dos peões é assassinada em um trágico acidente. Justino havia se dirigido

para casa a fim de almoçar. Sua irmã estava moendo cereais para as *tortillas*, enquanto ele esperava, atirando a pistola para o ar e apanhando-a. A pistola disparou e ...

Justino had gone to his hut for the noon meal. His sister was grinding corn for the tortillas, while he stood by waiting, throwing the pistol into the air and catching it. The pistol fired, shot her through here (...). (H, 148)

Em *Virgin Violeta* e *That Tree*, há, por assim dizer, uma morte espiritual, pois que tanto Violeta como ele, o jornalista, não são mais os mesmos do início. Violeta sente sua vida transformada em uma grande confusão, em algo que não pode ser explicado porque tudo está modificado e incerto:

Everything she could remember in her whole life seemed to have melted together in a confusion and misery that could not be explained because it was all changed and uncertain. (VV, 31)

Em *That Tree*, ele, o jornalista, é apresentado analisando a sua vida, de tentativa e malogro:

He had been trying to live and think in a way that he hoped would end by making a poet of him but it hadn't worked. That was the long and short of it. (TT, 77)

He had gone in for a career in the hugest sort of way. (TT, 78)

Nestes dois contos, nas personagens, algo dentro delas se consumiu. Violeta se modificou. Sua maneira de pensar e agir já não são as mesmas. O jornalista se modificou. Aquele ideal, aquele esquema de vida que ele defendia, aquela crença de que arte era uma religião, ele mesmo confessa ser livresca. Tudo isto podendo ser demonstrado através de suas próprias palavras:

(...) I am not a poet, my poetry is filthy, and I had notions about artists that I must have got out of books, (...) You know, a race apart, dedicated men much superior to common human needs and ambitions. (...) I mean I thought art was a religion. (TT, 76)

Sua vida segue um rumo diferente daquele que fora seu sonho: *He had gone in for a career in journalism and he had made a good thing of it. (TT, 78)* Seu sonho havia sido tornar-se poeta. Mas ele mesmo precisou reconhecer que a sua tentativa nesse setor havia sido um fracasso. Mírian, sua esposa, mesmo não estando mais com ele na época, conseguiu incutir em sua mente que ele precisava dedicar-se a algo mais concreto. E foi assim que ele se iniciou no jornalismo, e facilmente vence: *He had gone in for a career in the hugest sort of way. It has been easy. He hardly could say now just what his first steps were, but it had been easy. (TT, 78)*

Deve-se notar, entretanto, que em todos os con-

tos, a presença da *morte* não tem apenas o aspecto mexicano; a morte não é apenas um fator a mais. Ela não é apresentada como *o fim inevitável de um processo natural*, como já foi mencionado. Ela se apresenta com o aspecto cristão e também com o aspecto que lhe dava o povo asteca: a morte engendra, isto é, gera uma nova existência. Aquela aspecto pode ser observado na apresentação que Octávio Paz faz sobre o assunto:

*A morte é um espelho que reflete as gesticulações vãs da vida. Toda esta matizada fusão de atos, omissões, arrependimentos e tentativas - obras e sobras - que é cada vida, encontra na morte, senão o sentido ou a explicação, o fim. Diante dela nossa vida se desenha e imobiliza. Antes de desmoronar e fundir-se ao nada, é exculpida e toma forma imutável: já não nos modificaremos, a não ser para desaparecer.*¹¹

Pode-se verificar através desta declaração, que para os mexicanos a morte é o fim de tudo. Mas para os astecas, os antigos mexicanos, assim como para os cristãos, a morte é veículo para uma nova vida. Para os antigos mexicanos: *A vida se prolonga na morte. E o inverso. A morte não era o fim natural da vida, mas sim outra fase de um ciclo infinito.*¹² E para os cristãos, através de Cristo, por sua morte, são salvos:

*Por amor de ti, somos entregues à morte o dia todo, fomos considerados como ovelhas para o matadouro. Em todas estas cousas, porém, somos mais que vencedores, por meio daquele que nos amou.*¹³

Para Maria Concepción, a morte, a presença da morte foi necessária. Sem ela, Maria Rosa continuaria a existir e o seu lar não seria refeito. Sem a morte, Rubén não seria o mártir, que morreu pela causa justa do amor. Laura teria despertado sem ter conhecido o erro de sua existência, se Eugenio não tivesse morrido. A futilidade da vida daquelas criaturas de *Hacienda*, assim como o pretexto do filme, não teriam sido explicitados, não fosse a morte da irmã de Justino. E assim como a morte desses indivíduos veio trazer modificações, um novo enfoque dos fatos, assim também, o sentimento de inferioridade de Violeta desaparece. Ela passa a viver uma nova experiência, para a qual, entretanto, não estava preparada. E ele, o jornalista, que ao contrário, se considerava auto-suficiente, não querendo seguir os conselhos da mulher, sucumbe em face dos acontecimentos e só vem a se realizar, a partir do momento em que aceita aquilo que renegara. A vida consegue a sua plenitude através da morte. Essas personagens todas apresentam uma grande fé na humanidade, e a tragédia que assalta algumas, resultou da perda de uma ilusão, através da experiência da realidade. Foi isso que aconteceu com ele, o jornalista, ao desistir de seu sonho de poeta; é o que aparece na vida de Violeta. Seus sonhos se desmoronam frente a uma realidade. É a dolorosa passagem de seus sonhos de menina-mo-

ça para a maturidade, sob os olhos vigilantes da família. São dois polos entre os quais ela se movimenta: o mundo maravilhoso e seguro de suas ilusões, sua juventude e inocência, e o mundo real da maturidade, de desilusão e uma coragem conseguida a muito custo. Para atingir esse grau de conhecimento e maturidade, ela precisou se sujeitar a uma série de desencantos, de tristezas e complexos e, finalmente, uma grande desilusão com seu primo, para que esta coragem pudesse aflorar. Maria Concepción restabelece a unidade de seu lar. Muitos indícios são apresentados até a consumação do crime. Mas é através deste, que a sua vida retoma seu verdadeiro valor e sentido. Afinal, o seu casamento tinha um fundo religioso. Ela se casara em uma igreja. Ela pagara para isso. E não poderia ser esse ataque do inimigo, que iria perturbar a serenidade de sua vida. A comunidade toda se mostra solidária com ela. Eugenio precisou morrer para que Laura recomeçasse sua vida. Nada é dito sobre a seqüência desta, mas ela é despertada daquele mundo de ilusões e enganos em que vivia. A morte da irmã do peão foi necessária para demonstrar a falta de responsabilidade do povo envolvido no esquema do filme; eles são responsáveis pela destruição da vida de Justino também. Isso vem a demonstrar a corrupção e por outro lado, confusão. Uma confusão que pode ser estendida a toda a sociedade moderna, ou seja,

ã história política e social moderna.

Esta confusão referida, aparece em consequência de uma grande alienação das personagens, um desengajamento total com os fatos que as cercam. E a extensão para a sociedade moderna se torna de fácil compreensão pois, mecanizada, automatizada, especializada como está, com cada um a defender somente o que é seu, lutando somente para si próprio, confundindo muitas vezes, meios e fins, tornou-se uma sociedade difícil, conturbada, onde as virtudes, a moral, estão sendo esquecidas, e o povo se entregando a uma solidão física, psicológica e espiritual.

Rubên morreu para demonstrar a seus amigos e à sociedade que só pelo amor vale a vida. Ele não questiona o seu destino, ele se entrega; rende-se ao destino que ele mesmo prepara para si. Os seus amigos, a sociedade em geral, procuram reabilitá-lo, procuram um sentido maior para a situação em que ele se encontra. Mas ele professa fé na sua consciência, pois se considera um mártir.

Embora mártir seja um termo empregado pela Igreja para aquelas pessoas que morrem em favor de uma causa cristã, conforme se encontra na *Encyclopedia Americana*:

*(...) a designation applied by the Christian Church to those persons in particular who, in the early age of Christianity, suffered death rather than renounce their faith, and thus testified their confidence in the truth of the new doctrines;*¹⁴

também é considerado mártir, na imaginação popular, aquele que sofre muito, ou a pessoa que sofre por causa de suas opiniões. Rubén se considerou, e é considerado aqui como mártir, porque se entregou de corpo e alma a um amor que não foi correspondido. Rubén deu sua vida em memória de um amor profundo, e pelo qual sofreu até à morte.

De um modo geral, a tragicidade marca todos os contos, embora a maior parte deles transmita um melhoramento, a partir desse fato. O trágico em Katherine Anne Porter, aparece justamente por ela escrever sobre as suas memórias. E sua vida foi marcada, como ela mesma diz¹⁵, pelo medo de uma catástrofe universal, e ela se esforçou para reconhecer o significado de tais ameaças e assim, poder traçar uma linha lógica de compreensão do homem neste mundo. Seu trabalho reflete o comportamento humano, sua conduta moral e intelectual. E como esteja tratando do ser humano, o mistério de sua vida, seu dilema, seus fracassos e vitórias, e os efeitos emocionais que sobre ele atuam, é praticamente impossível que não se aponte para acontecimentos funestos. Não seria possível também deixar de apontar impressões do mundo caótico que envolve todo ser. É através de sentimentos complexos, de problemas e de escolhas que precisam ser feitas, que Katherine Anne Por-

ter apresenta o lado trágico da vida.

Dentro da sociedade em que vivem, Eugenio e Rubén apresentam um comportamento que pode ser considerado como *símbolo folclórico de mártir*. O trágico folclórico vem a se constituir através de cenas, fatos que normalmente trágicos, na concepção do povo, dentro do ambiente em que são apresentados, tornam-se representantes de uma idéia comum, ou de um sentimento comum. Portanto, o comportamento de Eugenio em *Flowering Judas*, e de Rubén em *The Martyr*, são símbolos de uma individualidade bastante distinta das demais. Eugenio é considerado mártir por ter morrido em favor de Laura; para que ela pudesse obter a auto-revelação. Foi através de um sonho, que Eugenio fez com que Laura compreendesse que sua atitude perante a vida era anormal. Neste sonho ela come das flores da *Judas Tree* para satisfazer a sua ávida fome e sede, ao que Eugenio exclama ser ela canibal e assassina. *Murderer! and Cannibal! This is my body and my blood.* (FJ, 102) Essas palavras despertam o racional em Laura, mostrando a natureza animal da vida humana. Rubén é apresentado ironicamente como o mártir do amor. E em suas próprias palavras ele assim se apresenta, como já foi visto anteriormente. É o proprietário do restaurante em que ele morre quem menciona as suas últimas palavras. E ao fi-

nalizar sua revelação, ele faz uma reverência, que todos os outros seguem: *He bowed his head. They all bowed their heads.* (TM, 37) Desse modo satírico é que Rubén é reconhecido por seus concidadãos.

Outro símbolo cristão segundo Ray B. West¹⁶, apresentado de maneira folclórica é o de *salvador*, representado pela atuação de Juan e Braggioni. Novamente Katherine Anne Porter não nos apresenta um símbolo cristão somente, mas a força de duas personalidades que se destacam dentro da sociedade em que vivem e, portanto, influentes. A sua autoridade é tão grande que todos os que os cercam os respeitam, admiram e lhes obedecem. Juan Villegas não só se apresenta como salvador, mas inclusive ao conversar com Maria Concepción, ao aconselhá-la e orientá-la, emprega pronomes usados nas Sagradas Escrituras, nas referências a Deus. Quando Maria Concepción volta para casa, após a execução do crime, Juan se põe a ajudá-la e lhe diz: *Don't be afraid. Listen to me! I will hide thee away, I thy own man will protect thee!* E, em seguida, *Take off thy clothes and wash thy hands*, e, finalmente, *Listen to me carefully, and tell me the truth, and when the gendarmes come here for us, thou shalt have nothing to fear.* (MC, 14-5)

Nesses episódios pode-se verificar a concepção simbólica da vida para este povo. A concepção religiosa da personagem vem ao consciente, fazendo com que ele se expresse desta forma.

Braggioni, também, ironicamente, apresenta um comportamento que simboliza o salvador. Ele mesmo se considera um dos salvadores, aqueles que se alimentam da credulidade das pessoas mais humildes:

Nor for nothing has Braggioni taken pains to be a good revolutionist and a professional lover of humanity. He will never die of it. He has the malice, the cleverness, the wickedness, the sharpness of wit, the hardness of heart, stipulated for loving the world profitably. (...) He will live and see himself kicked out from his feeding trough by other hungry world-saviors. (FJ, 98)

Frente ao destino que os envolve, encontram-se dois símbolos antagônicos numa mesma sociedade; a submissão de Rubén, do jornalista, e de Juan, contrastando com os atos de *violência* de Maria Concepción e, involuntariamente, de Justino e de Laura.

Rubén se submete ao destino sem mostrar nenhum sinal de energia: *I sit still; I cannot move any more. My energy has gone to grief. (TM, 35)* O jornalista, para não dar-se por vencido, deixa todos os que o cercam saber que Mírian o havia colocado para fora de casa; o choque havia sido benéfico, pois fê-lo despertar como que de um longo sono: *She had kicked him out and*

it had served him right. The shock had brought him to himself as if he had been surprised out of a long sleep. (TT, 66) E Juan que se considerava o dono da situação, entrega-se.

Juan's exaltation had burned out. There was not an ember of excitement left in him. He was tired. (...) Tomorrow he would go back to dull and endless labor, he must descend into the trenches of the buried city as Maria Rosa must go into her grave. (MC, 20)

Por se deixarem subjugar, essas três personagens não ferem a constituição da sociedade mexicana, pois, como Octavio Paz apresenta: *A resignação é uma das nossas virtudes populares. Mais do que o brilho da vitória nos comove a inteireza em face da adversidade.*¹⁷

O que transforma a classificação da sociedade patriarcal mexicana é o comportamento de Maria Concepción, em seu agir violento, pois nesta sociedade ... *a mulher encarna a vontade da vida, que é em essência pessoal, e neste fato se fundamenta a sua impossibilidade de ter uma vida pessoal.*¹⁸

Mas deve-se levar em consideração que Maria Concepción fazia parte de uma sociedade primitiva, que tinha seus valores morais e espirituais estabelecidos, e que Maria Concepción agiu em legítima defesa, em defesa da família, sendo, por isso mesmo, absolvida. Além

disso, a comunidade estava a seu lado.

The gendarmes were at loss. They, too, felt that sheltering wall cast impenetrably around her. They were certain she had done it, and yet they could not accuse her. Nobody could be accused; there was not a shred of true evidence. (MC, 20)

Quanto a Justino, por irresponsabilidade daquelas pessoas que invadiram a fazenda com o pretexto das filmagens, fizeram ou permitiram que ele permanecesse com o revólver, que só deveria ser usado durante as filmagens, e se envolvesse em uma tragédia:

But where did he get the pistol? He borrowed it from the firearms being used in the picture. (...) He meant to put it back at once, but you know how a boy of sixteen loves to play with a pistol. (H, 150)

E Laura, em sua incapacidade de discernir o certo do errado, estando imbuida de falsas doutrinas, também comete um crime, do qual, também não deverá ser incriminada, pois sua atuação era um ato de piedade para com os prisioneiros:

If the prisoners confuse night and day, and complain (...) she brings them their favorite narcotics, and says in a tone that does not wound them with pity, Tonight will really be night for you. (FJ, 94)

Ela não tem consciência de que assim, alimenta um vício, leva a destruição para aquelas vidas. E é justa-

mente Eugenio quem vai lhe mostrar a falsidade de sua vida.

Outro aspecto importante que aparece simbolizado nestes contos é o da *auto-revelação*, de Laura e Violeta.

Em *Flowering Judas*, Laura vem a se conhecer através de um sonho. É esse sonho o símbolo da vida mal-fundamentada que ela leva. Em sua percepção das coisas, ela pensa estar defendendo uma causa justa, ao lado de Braggioni. No entanto, não percebe ela que os seus valores e os dele são fundamentalmente diferentes. Ela, embora sabendo que o movimento revolucionário no qual ela se engajou é falso, não tem coragem de se desembaraçar e segue seu caminho, com desespero, procurando vida na vida de outros, e conseguindo desvendar tudo somente através de um sonho; esse sonho que vem demonstrar toda a força do sistema ético e religioso que ela abandonara, para trabalhar pela causa da revolução. Algumas vezes ela entra em uma igreja, mas não para um depuramento, num sentido de enlevo espiritual, pois logo em seguida ela se encontra examinando os detalhes do altar, dos santos e sua mente mergulha em pensamentos profanos.

(...) *she slips now and again into some*

crumbling little church, knees on the chilly stone, and says a Hail Mary on the gold rosary she bought in Tehuantepec. It is no good and she ends by examining the altar with its tinsel flowers and ragged brocades, and feels tender about the battered doll-shape of some male-saint. (FJ, 92)

Quanto a Braggioni, embora sendo um falso revolucionário, é capaz de ações revolucionárias e é capaz de amar, o que já não acontece com Laura, que é incapaz de amar, até mesmo traíndo o amor, ao jogar uma flor para um de seus pretendentes. Ela não via alí um homem, mas a sua sombra. E o seu cantar não lhe interessava. Mas Braggioni também era falso, pois que ao falar de um movimento de libertação, logo em seguida prometia violência e destruição, antes mesmo que o novo dispositivo pudesse prosperar: *Everything must be torn from its accustomed place where it had rotted for centuries, (...) but in the end I pin my faith to good dynamite. (FJ, 100)*

E é através de um *Não*, que Laura constantemente usava no seu dia-a-dia, que ela se confronta com a realidade de seu ser e com o pavor dessa revelação. Eugenio a condena e ela tem medo de dormir novamente: *Laura cried No! and at the sound of her own voice, she awoke trembling, and was afraid to sleep again. (FJ, 102)* Agora ela está acordada para o mundo, e pode portanto, fazer uma nova opção. Através de um beijo, se

realiza a auto-revelação de Violeta, e ao mesmo tempo, uma profunda melancolia abate o seu ser. A sua auto-revelação através do beijo ocorre porque Violeta fica conhecendo a sua força, a sua igualdade perante a irmã, não tendo mais que se sentir inferior ou ter algum complexo. Sente-se equivalente à irmã. Consegue falar com ela em termos de nível igual. Entretanto, ao mesmo tempo em que ela se descobre, ou seja, em que se conhece, ela sente uma grande mágoa, pois aquele beijo que poderia ou deveria significar o selo de um amor, a sua consolidação, foi, única e tão somente, um beijo ilusório, enganoso, que lhe mostrou definitivamente que seu primo não a amava, e nem iria amá-la. Seu comportamento era o de um *irmão* carinhoso, como ele mesmo diz. A sua ilusão de menina-moça se consome num desprezo que ela sente agora. Não quer mais ler a poesia que o primo escreveu e se encontra, muitas vezes, a rabiscar papéis, fazendo caricaturas dele.

O beijo, de acordo com as Sagradas Escrituras, no seu sentido bíblico é uma saudação, um cumprimento gentil, como se pode ler em Romanos 16:16 *Saudai-vos uns aos outros com santo ósculo.*¹⁹ Entretanto, o beijo também é mencionado como aquele que simboliza a *traição*: o beijo de Judas em Jesus Cristo, na noite em que foi traído. Esse beijo levou Cristo a ser aprisionado pelos inimigos, para posteriormente ser crucificado.

(...) eis que é chegado o que me trai. E, estando êle ainda a falar, eis que chegou Judas, um dos doze, e com êle grande multidão com espadas e varapaus, enviada pelos príncipes dos sacerdotes e pelos anciãos do povo. E o que o traía tinha-lhe dado um sinal, dizendo: O que eu beijar é êsse; prendei-o. E logo, aproximando-se de Jesus, disse: Eu te saúdo Rabi. E beijou-o.²⁰

O beijo de Carlos foi um beijo de cordialidade, conforme suas palavras. Para Violeta porém, ele deveria ser mais do que um simples cumprimento, e a revelação faz com que ela se sinta traída nos seus sentimentos mais íntimos e profundos. O beijo de Carlos simboliza, como o de Judas, portanto, *traição*. Os sonhos de Violeta, seus planos para um futuro risonho e feliz desmoronam, após aquele beijo. Suas ilusões, *for of course everything beautiful and unexpected would happen later on, when she grew as tall as Blanca and was allowed to come home from the convent for good and all*; (VV, 24) se perdem, e ela se sente perdida, desamparada.

A sick thumping began in the pit of her stomach, as it always did when she was called up to explain things to Mother Superior. Something was terribly wrong (...) It was all bitterly real and unbelievable, like a nightmare that went on and on and no one heard you calling to be waked up. (VV, 30)

E o desespero toma conta de seu ser, ao realizar que um beijo não significava nada para Carlos: *A kiss meant nothing at all, and Carlos had walked away as if he*

had forgotten her. (VV, 30)

Dentro do universo simbólico estudado, verifica-se que Katherine Anne Porter apresenta a *árvore*, que em geral simboliza vida, quando saudável e forte, ou algumas vezes, morte, quando mal-nutrida e seca, aqui apresentada sob uma perspectiva folclórica, vem simbolizar *traição*, em *Flowering Judas* e *fracasso* em *That Tree*.

Mais uma vez o símbolo cristão da vida, da árvore do Paraíso (Gênesis 2:17), é tornado folclórico para exprimir aspectos da vida social daquele povo.

Judas é a árvore da qual Laura retirou uma flor para seu pretendente, traindo assim o amor; e também é desta árvore que ela come as flores para saciar sua fome e sede, em seu sonho revelador. *Flowering Judas* simboliza a árvore do Jardim do Éden - proibida para o homem. Dela, ele não deveria comer.

*E ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda a árvore do jardim comerás livremente. Mas da árvore da sciencia do bem e do mal, d'ella não comerás; porque no dia em que d'ella comeres, certamente morrerás.*²¹

*Mas do fructo da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis d'elle, nem n'elle tocareis para que não morraes.*²²

E é só após haver comido das flores da árvore, que Laura se conscientiza da perfídia em que está envolta a sua vida:

(...) *the very cells of her flesh reject knowledge and kinship in one monotonous word. No. No. No. She draws her strength from this one holy talismanic word which does not suffer her to be led into evil. Denying everything, she may walk anywhere in safety, she looks at everything without amazement.* (FJ, 97)

Em *That Tree*, a árvore que o jornalista queria para deitar-se à sua sombra, ficou na ilusão, nos seus sonhos de boemia e irresponsabilidade. O seu sonho fracassou. A árvore que seria símbolo de uma vida tranqüila e sem responsabilidades, sem respeitabilidade, sem dinheiro para atormentar seus pensamentos, foi derrotada, vencida. Ele se tornou um jornalista importante, uma autoridade em revoluções latino-americanas e um *best-seller*; e agora ele tem somente a oportunidade de falar sobre aquele assunto que tanto o enlevava, *the idle free romantic life of a poet*; (TT, 66) esse assunto que era o seu ideal de vida, mas que foi anulado pelos valores morais e éticos de sua mulher.

(...) *she distrusted artists and she distrusted temperament (...)* At last she said, *she hadn't the faintest interest in what Mexican girls were born for, but she had no intention of wasting her life flattering male vanity. Why should I trust you in anything? she asked. What reason have you given me to trust you?* (TT, 68-71)

Outro elemento que aparece como símbolo folclórico é o *alimento*, a comida, que em geral simboliza

continuidade de vida, por ser meio de sustentação desta, aparece aqui, simbolizando a morte, em *Maria Concepción* e em *The Martyr*. O alimento para a vida pode ser encontrado nas palavras do Criador:

(E disse Deus:) *Eis que vos tenho dado todas as ervas que dão semente e se acham na superfície de toda a terra, e todas as árvores em que há fruto que dê semente: isso vos será para mantimento.*

*Tudo o que se move, e vive, ser-vos-á para alimento; como dei a erva verde, tudo vos dou agora. Carne, porém, com sua vida, isto é, com seu sangue, não comereis.*²³

Desde a criação do mundo vê-se a necessidade do homem de se alimentar para que tenha vida, força, resistência e vigor intelectual.

Em *Maria Concepción*, a comida, no caso, o mel que ela sentiu vontade de comer quando levava a comida para Givens e Juan nas escavações, fez com que ela descobrisse que Juan e Maria Rosa eram amantes. O alimento é um símbolo revelador: (Símbolo é, por definição, uma palavra, um fato apresentado para caracterizar, sugerir, representar uma outra realidade. O símbolo é aqui apresentado como revelador, por ter possibilitado à protagonista encontrar aquela pessoa que a estava enganando e bem assim, prejudicando a sua vida. É portanto, uma maneira enfática de que se revestiu o símbolo para demonstrar que, através da vontade de comer,

ela chegou até à casa de sua rival): *She was afraid Juan and Maria Rosa would feel her eyes fixed upon them and would find her there, unable to move, spying upon them.* (MC, 5) E como não houvesse sido vista, ela planeja a sua vingança e a executa: *It was all finished. Maria Rosa had eaten too much honey and had had too much love. Now she must sit in hell, crying over her sins and her hard death forever and ever.* (MC, 17) Pela natureza da apresentação, esse comer também é símbolo de prazer, de alegria, de conquista. Isto porque após ter aberto o caminho, ou seja, após ter descoberto a realidade da situação que a cercava, o comer simboliza também o prazer, a alegria da vitória de ter alcançado, através desse mesmo alimento, reconstruir o seu lar, com o marido e com o filho deste, que agora era também seu.

Quanto a Rubén, a comida, o alimento enfim, simboliza o veículo que o leva à destruição total. Ele passa as horas, os dias, os meses, comendo sem cessar. *The layers of fat piled insidiously upon him, (...) But still Rubén sat, eating moodily in solitude, and weeping over Isabel after his third bottle of sweet wine at night.* (TM, 35) A sua sentença já estava escrita. Ele mesmo a repetia. O médico nada pode fazer por ele e seus amigos também desistiram: *The doctor tiptoed out respectfully, and left him sitting there eating cheese*

(...) *The friends grew hopelessly bored and left him more and more alone.* (TM, 36-7) Mas, uma noite, estando no restaurante, Rubén se levanta da cadeira e cai morto.

É um conto de muita ironia, particularmente se tratando do seu ambiente, a época em que surgiu: o tempo da revolução social e econômica do México.

Três símbolos diferentes também vêm apresentar um fato comum em três contos, uma *nova vida*. Estes símbolos são: o *beijo* de Carlos em Violeta; a *faca* de Maria Concepción, e o *sonho* de Laura.

O beijo de Carlos em Violeta fez com que ela encarasse a vida de uma maneira completamente diferente de até então. Seu comportamento se modifica. Ela se transforma. Ela não se sente mais inferior aos demais.

A faca de Maria Concepción permaneceu em suas mãos até que ela pudesse consumir o crime. Foi com esse instrumento que ela conseguiu retirar de sua vida aquela que estava transformando, arruinando o seu lar, Maria Rosa. E a partir desse momento, a sua vida se modifica, e o seu lar se refaz.

O sonho de Laura permite que ela se livre de uma auto-desilusão. Atravessando um terrível pesadelo, em que a verdade de sua existência lhe é declarada por

Eugenio, ela se livra da auto-desilusão ou quem sabe, de uma desilusão ainda maior, se esta verdade lhe fosse revelada pessoalmente por alguém.

Embora a escritora não apresente o futuro de Laura, nem de Violeta, para Maria Concepción tudo é uma nova realidade. Ela realiza o seu sonho de esposa e de mãe. Ela tem um lar, um marido e um filho.

Maria Concepción could hear Juan's breathing. (...) The child's light, faint breath was a mere shadowy moth of sound in the silver air. (...) Even as she was falling asleep (...) she was still aware of a strange, wakeful happiness. (MC, 21)

Para Violeta, a vida se transformou, pois como ela mesma sente, já tinha coragem, condições de discutir em termos de igualdade com sua irmã: *She quarreled on more equal terms with her sister Blanca, feeling that there was no longer so great a difference of experience to separate them. (VV, 32)* E ao voltar para a escola, ela chora e se queixa para a sua mãe, dizendo detestar o convento. E, finalmente, ela declara que não havia mais nada para aprender lá: *There was nothing to be learned there. (VV, 32)*

E Laura, após o seu pesadelo, que a livra da auto-desilusão, tem medo de dormir outra vez, como se tudo, toda a sua vida até então tivesse sido um sonho. É através desse medo que se pode talvez inferir que Lau-

ra mudasse de vida. Não se sabe, na verdade, se ela abandona ou retorna para a religião ou se ela procura um idealismo novo, um movimento de valia, real. Pode-se apenas sugerir que, após o choque com a revelação da falsidade de seus princípios religiosos, éticos e humanitários, ela tenha começado uma vida diferente.

O beijo de Carlos em Violeta e as flores que Laura comeu em seu sonho são símbolos da eucaristia, representam o pão que Jesus repartiu a seus discípulos, para que tivessem vida com abundância. Após o beijo, Carlos abandona Violeta, viajando para Paris, e Laura desperta de seu sonho revelador, com medo de adormecer novamente. Nota-se que o uso desses símbolos que revelam uma perspectiva bíblica é primitivo, como as personagens apresentadas.

O *amor* de Rubén e Laura também é símbolo folclórico, o símbolo de um *amor sacrificado, sofrido*, refletindo características do povo mexicano. Rubén entrega a sua própria vida em prol de um amor irrealizado, e Laura, sacrifica o amor cristão, por entrar eventualmente para rezar em uma igreja; sacrifica o amor profissional, pois não consegue dedicar-se inteiramente ao amor das crianças, à quem ela dá aulas, nem ao movimento revolucionário, como Braggioni. E quanto ao amor erótico, esse também se anula, pois ela não corresponde a seus admiradores, sacrificando os seus ins-

tintos de mulher, amante.

Em face dessa sociedade em que o homem é o senhor, em que a mulher é o elemento passivo, que deve cuidar dos afazeres domésticos, encontra-se Maria Concepción, Mírian, Laura e Violeta, quatro exemplos de mulheres que, apesar de em algumas circunstâncias serem vítimas, as grandes vítimas, em um âmbito mais geral, são as grandes vencedoras, são heroínas de um ideal. E esse ideal é justamente aquele que até hoje vem sendo motivo de discussão, muita luta: os direitos da mulher. Naturalmente que essa vitória é, em alguns casos, bastante restrita. Mas o que deve ser levado em consideração, é o fato em si, dentro de uma sociedade primitiva.

Na sociedade mexicana a mulher

*é um símbolo que representa a estabilidade e a continuidade da raça. A sua significação cósmica alia-se à social: na vida diária sua função consiste em fazer imperar a lei e a ordem, a piedade e a doçura.*²⁴

Entretanto, a sociedade não permite que as mulheres se expressem, pois toda a sua vida tende a se paralizar em uma máscara que esconda toda a sua intimidade.

A mulher sulista é hipersensível, que representa muitas vezes, em sua vida, em seu modo de agir, o conflito entre as emoções normais e os ideais repres-

sivos da sua formação e tradição Puritanas. É portanto uma mulher muito tensa, que se torna incapaz de harmonizar o mundo de seus sonhos com a realidade.

Katherine Anne Porter, consciente dessas duas realidades que contém um conflito comum, um processo de auto-revelação, explora esse ponto frágil das mulheres em seus contos, fazendo com que elas possam, consigam superá-lo.

Como se pode notar, Maria Concepción modificou a maneira de ser de Juan; Laura interferiu nas atitudes de Braggioni, Eugenio e outros; Mírian modificou o destino de seu marido, e Violeta, embora não tenha conseguido realizar o seu sonho, transformou-se, ficou adulta, e agora já vencendo a sua timidez anterior, se levanta contra o desejo de seus pais.

Elas venceram por demonstrarem coragem irrestrita, baseada em um código de comportamento racional e intuitivo, freqüentemente como uma vivência ritualística.

Katherine Anne Porter aproxima suas personagens em rituais simples, baseados em sua intuição, não atingindo uma compreensão completa dos mesmos.

No início do conto, Maria Concepción caminha cuidadosamente, no meio da estrada empoeirada evitando os espinhos e os cactos. Com a traição de seu marido,

ela sente-se fraquejar. Suas pernas estão trôpegas. Ela senta-se no caminho e, após muita reflexão e análise, ela levanta e caminha naturalmente. Quando Juan acorda e toma conhecimento do crime que Maria Concepción cometera, inicia-se uma seqüência de preparativos para a chegada dos gendarmes, que certamente aparecerão para interrogá-los. É um verdadeiro ritual de limpeza, de ações empreendidas a fim de evitar qualquer indício que possa vir a incriminar Maria Concepción e, além disso, o aconselhamento de Juan, mais parece um sermão de admoestações.

Violeta havia se tornado um ser inquiridor e todo aquele movimento de seu sangue, num ir e vir tempestuoso, transformava-se em um sussurro quando posto para fora. Sua mente parecia um turbilhão de perguntas que ela, no entanto, não podia fazer. Violeta só consegue expressar seu desencanto no dia em que precisa voltar para o internato. Era uma nova sensação que ela experimentava, enquanto suas malas, seus pertences eram preparados para a sua partida. Ela não podia mais suportar aquela condição.

Laura segue o ritual daquilo que ela considerava bondade e piedade para com seus semelhantes. As suas idas à prisão se tornaram um cerimonial que a leva, no final, à sua própria auto-revelação.

Mírian apregouo tanto e tantas vezes o seu pon-

to de vista que, finalmente, seu marido acaba concordando com a sua convicção.

Suas atividades devem ser entendidas e admiradas, pois ambas as sociedades, tanto a mexicana como a americana do Sul, vinham de revoluções. Os mexicanos em desespero à procura de sua identidade, assim como os americanos desesperadamente procuravam se estabelecer, se firmar perante os outros, e principalmente perante o seu irmão do Norte.

Além da primitividade que é apresentada, o ideal de vida, de uma vida melhor, é transparente nesses contos. E essa vontade de mostrar a realidade tal qual é, é um dos princípios básicos dos trabalhos de Katherine Anne Porter, como apresentado na introdução de *Flowering Judas*, em que a própria escritora diz que os seus contos são meros fragmentos de um plano maior, no qual ela continua trabalhando, e estes devem ser apreciados como aquilo que ela conseguiu alcançar num período de deslocamentos em toda a sociedade, num mundo conturbado pela milenar mudança:

*... what I was able to achieve in the way of order and form and statement in a period of grotesque dislocations in a whole society when the world was heaving in the sickness of a millennial change.*²⁵

N O T A S

¹AUGRAS, Monique. A dimensão simbólica. Petrópolis, Vozes, 1980. p.9, 10.

²Ibid., p.10.

³PIÉRON, Henri. Dicionário de Psicologia. Rio de Janeiro, Globo, 1966. p.395.

⁴ENCYCLOPEDIA Americana. International ed. New York, 1970. v.26, p.159. *Sign: something which is seen and represents a known meaning; applied to the creed: a wonderful act of God; a miracle.* É a apresentação de algo que pode ser visto e que representa um significado conhecido. O símbolo era aplicado à doutrina na época do Cristianismo. A palavra também é usada para indicar um emblema, uma figura ou tipo, tanto no sentido religioso como no profano. Assim tem-se a cruz como símbolo de Cristo crucificado ou também na mitologia encontram-se figuras que tem um lugar especial na lenda ou na mitologia, como Minerva, a deusa romana que personificava o poder do pensamento.

⁵FERGUSON, George. Signs and symbols in Christian art. New York, Oxford University Press, 1979. p.7.

⁶HENDRICK, George. My familiar country. In: _____ Katherine Anne Porter. New York, Twayne, 1965. p.41.

⁷RIBEIRO, João. O folclore. Rio de Janeiro, Simões, 1969. p.16.

⁸Ibid., p.6.

⁹HENDRICK, p.35.

¹⁰BÍBLIA. A.T. Gênesis 2:16-7.

¹¹PAZ, Octavio. Todos os santos, Dia de Finados. In: . O labirinto da solidão e Post-scriptum. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976. p.51.

¹²Ibid., p.52.

¹³BÍBLIA. N.T. Romanos 8:36-7.

¹⁴ENCYCLOPEDIA Americana, v.18, p.344.

¹⁵MOONEY Jr., Harry. Profile of an artist. In: . The fiction and criticism of Katherine Anne Porter. Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1962. p.4.

¹⁶WEST Jr., Ray B. Katherine Anne Porter. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1963. p.7.

¹⁷PAZ, p.32.

¹⁸Ibid., p.36.

¹⁹BÍBLIA. N.T. Romanos 16:16.

²⁰BÍBLIA. N.T. Mateus 26:46-9.

²¹BÍBLIA. A.T. Gênesis 2:16-7.

²²Ibid. 1:29.

²³Ibid. 9:3-4.

²⁴PAZ, p.37.

²⁵HENDRICK, p.27.

6. CONCLUSÃO

6.1. CONCLUSÃO DA PESQUISA

Esta dissertação teve como fundamento os textos dos contos escritos por Katherine Anne Porter. A partir da leitura dos mesmos, e de sua interpretação, partiu-se para a análise dos símbolos propriamente ditos. Neste ponto, sempre que necessário para melhor esclarecimento e como respaldo para o que foi apresentado, fez-se referência a levantamentos feitos em estudos de outros autores. Cada capítulo deste trabalho deteve-se ao aspecto apresentado pelo título do mesmo, sendo entretanto, feitos maiores esclarecimentos com base em fatos de outros capítulos, para estabelecer não apenas melhor compreensão, como também, a inter-relação necessária para evidenciar fatos e episódios. Portanto, apesar das sub-divisões, o trabalho precisa ser tomado como um todo para sua melhor compreensão.

Com o estudo do procedimento da autora, ou se-

ja, o uso do símbolo folclórico, fica evidenciado o objetivo da pesquisa.

Outra característica que foi demonstrada através deste estudo, e que fora levantada na introdução, é a preocupação da autora com o indivíduo, procurando a causa de seu sofrimento, e demonstrando não só suas fraquezas, mas as suas virtudes, mesmo em face de adversidades. Coloca, assim, em foco a dualidade da vida: a existência exterior que conforma, e a vida interior que questiona, que transporta os conflitos do ser humano.

Um fator importante desta obra analisada é a valorização da mulher, em um universo pouco favorável, que resiste à aceitação da mulher em termos de igualdade com o homem.

Conforme o resumo e a introdução desta dissertação, a análise do símbolo folclórico e cristão dos contos mexicanos revela uma profunda consciência do instinto primitivo do povo mexicano, de suas reações de amor, violência e traição. A presença da morte é fato normal, aceitável e muitas vezes até, presente através de um ato de violência que, no entanto, não recebe punição: *Es siempre en la muerte donde se recupera el sentido de la vida.*¹

O povo que é apresentado é um povo sofrido mas, que mesmo assim, sabe amar e procura de todos os meios

alcançar e manter seu bem-estar. Para tanto, não hesita perante o perigo, não tem medo da adversidade e reage contra tudo e todos que queiram privá-lo de sua tranqüilidade. É uma luta constante entre solidão e transcendência, subjetividade e comunhão, rebeldia individual e rebeldia social, características profundas do povo mexicano, e que surgem através dos símbolos analisados. Nestes contos, Katherine Anne Porter une as personagens em amor, protesto, aceitação e renúncia, contentamento e desespero, a formar um universo todo seu. Os sentimentos de amor e ódio, a vida e a morte se fundem, num objetivo único de demonstrar um equilíbrio interior que, *a priori*, e externamente, parece não existir.

A pesquisa mostra que o universo de Katherine Anne Porter, apesar de retratar o cotidiano, as dificuldades da vida, a fragilidade do homem, também mostra um caminho de esperança, um caminho aberto para ser trilhado por aqueles que o puderem vislumbrar. Em cada conto é apresentado um ideal de vida. Há, portanto, para cada indivíduo, uma perspectiva de salvação.

6.2. SUGESTÕES PARA NOVAS PESQUISAS

Este trabalho é um enfoque do cristão e do folclórico

dentro da análise do símbolo dos contos mexicanos de Katherine Anne Porter. Conforme a introdução, foram abordados somente os símbolos que vêm diretamente influenciar, coordenar e dirigir os fatos mais importantes, destacando sempre, o desempenho das personagens, seus envolvimento com o mundo que as cerca. É por isso mesmo, um trabalho aberto, passível de novas interpretações, e também pode sugerir uma nova pesquisa dentro de uma série de possibilidades de novos enfoques, em uma perspectiva simbólica.

Assim como análises feitas anteriormente tiveram a revisão de outros pesquisadores, apontando para novos rumos a serem tomados, assim também este trabalho, pode sugerir uma pesquisa de todos os pormenores, de todos os símbolos menores que, juntos, propiciarão maior desenvoltura, maior destaque para os símbolos apresentados.

Nesta dissertação foi abordado o aspecto antropológico do povo mexicano e do povo do Sul dos Estados Unidos. Esse aspecto outrossim, apresenta características que podem ser estudadas dentro da filosofia antropológica, destacando-se o homem mexicano, ou o homem americano do Sul, ou ambos, em um trabalho de cunho sociológico muito rico em relação a detalhes e à abrangência do universo de Katherine Anne Porter.

N O T A

¹OCAMPO, Aurora M. Mito y realidad en Cien años de soledad. Texto Crítico, 5(13):175-9, abr./jun.1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ABRAMS, M.H. A glossary of literary terms. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970. 181 p.
2. ARNS, Heriberto. Há uma mensagem no romance americano contemporâneo. Hochland, Koesel Verlag, 1953. 17 p.
3. ASMUTH, Bernhard & BERG-EHLERS, Luise. Stilistik. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1976. 178 p.
4. AUGRAS, Monique. A dimensão simbólica. Petrópolis, Vozes, 1980. 198 p.
5. BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Trad. João Ferreira d'Almeida. Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica Brasileira, 1944. 1123 p.
6. CÂNDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. 6.ed. São Paulo, Nacional, 1980. 193 p.
7. _____. Tese e antítese. 3.ed. São Paulo, Nacional, 1978. 166 p.
8. CASCUDO, Luís da C. Antologia do folclore brasileiro. São Paulo, Martins, 1956. 628 p.
9. _____. Folclore do Brasil. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1967. 252 p.
10. _____. Seleta. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1972. 212 p.
11. CASSIRER, Ernst. Antropologia filosófica. São Paulo, Mestre Jou, 1972. 348 p.
12. _____. Filosofia de las formas simbólicas. Mexico,

Fondo de Cultura Económica, 1971. v.1.

13. CASSIRER, Ernst. The philosophy of symbolic forms. London, Yale University Press, 1974. v.2.
14. CASTAGNINO, Raul H. Análise literária. São Paulo, Mestre Jou, 1971. 443 p.
15. CHINOY, E. Sociedade; uma introdução à sociologia. São Paulo, Cultrix, 1975. 734 p.
16. CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1969. 495 p.
17. CLIFTON, James A. Introduction to cultural anthropology. Lawrence, University of Kansas, 1968. 564 p.
18. DAICHES, David. Critical approaches to literature. London, Longman, Green, 1956. 404 p.
19. DONOHUE, Agnes McNeill. A casebook on The grapes of wrath. New York, T.Crowell, 1970. 306 p.
20. DOUGLAS, Mary. Pureza e perigo. São Paulo, Perspectiva, 1976. 232 p.
21. DUFRENNE, Mikel. O poético. Porto Alegre, Globo, 1969. 251 p.
22. ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972. 183 p.
23. ENCYCLOPEDIA Americana. International ed. New York, 1970. 30 v.
24. FERGUSON, George. Signs and symbols in Christian art. New York, Oxford University Press, 1979. 183 p.
25. FERNANDES, Florestan. Folclore e mudança social na cidade de São Paulo. 2.ed. Petrópolis, Vozes, 1979. 412 p.
26. FREYRE, Gilberto. Casa grande e senzala. Rio de Janeiro, J.Olympio, 1946. v.1.
27. _____. A condição humana e outros temas. Rio de Janeiro, Grifo, 1972. 247 p.
28. FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo, Cultrix, 1973. 362 p.

29. FUENTES, Carlos. Cambio de piel. Mexico, J.Mortiz, 1976. 442 p.
30. GENETTE, Gérard. Figuras. São Paulo, Perspectiva, 1972. 255 p.
31. GRINGS, Dadeus. O Deus brasileiro. Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1979. 160 p.
32. HARRIS, Marvin. A natureza das coisas culturais. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. 196 p.
33. HENDRICK, George. Katherine Anne Porter. New York, Twayne, 1965. 176 p.
34. _____. _____. Rio de Janeiro, Lidador, 1966. 152 p.
35. HERKOVITS, Melville J. Antropologia cultural. São Paulo, Mestre Jou, 1964. 3 v.
36. JUNG, Carl G. El hombre y sus simbolos. Madrid, Aguilar, 1974. 320 p.
37. KAYSER, Wolfgang. Fundamentos da interpretação e da análise literária. Coimbra, A.Armado, 1948. v.1.
38. KAZIN, Alfred. On native ground. New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1970. 541 p.
39. KEESING, Felix. Antropologia cultural. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1972. v.2.
40. LA FARGE, Oliver. A porta no muro. São Paulo, Cultrix, 1966. 195 p.
41. LANGER, Suzanne K. Filosofia em nova chave. São Paulo, Perspectiva, 1971. 304 p.
42. LERNER, Max. America as a civilization; life and thought in the United States today. New York, Simon and Schuster, 1957. 1036 p.
43. LOPES, F. Leme. Estudos de problemas brasileiros. 3.ed. Rio de Janeiro, Renes, 1971. 329 p.
44. MALINOWSKI, Bronislaw. Magic, science and religion and other essays. New York, Anchor Books, 1954. 274 p.
45. MAN, Paul de. Blindness and insight; essays in the

- rethoric of contemporary criticism. London, Oxford University Press, 1971. 189 p.
46. MENDONÇA, Antonio Sergio. Por uma teoria do simbólico. Petrópolis, Vozes, 1974. 116 p.
 47. MOISÉS, Massaud. A análise literária. 5.ed. São Paulo, Cultrix, 1977. 270 p.
 48. _____. A criação literária. São Paulo, Melhoramentos, 1968. 334 p.
 49. MOODY, H.L.B. The teaching of literature. Hong Kong, Yu Luen Offset, 1977. 112 p.
 50. MOOG, Vianna. Bandeirantes e pioneiros; paralelo entre duas culturas. Porto Alegre, Globo, 1954. 413 p.
 51. _____. Tóia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962. 406 p.
 52. MOONEY Jr., Harry John. The fiction and criticism of Katherine Anne Porter. Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1962. 66 p.
 53. MORRE nos EUA Katherine Anne Porter. Gazeta do Povo, Curitiba, 20 set.1980. p.2.
 54. OCAMPO, Aurora M. Mito y realidad en Cien años de soledad. Texto Crítico, 5(13):175-9, abr./jun. 1979.
 55. PAZ, Octavio. O labirinto da solidão e Post-scriptum. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976. 261 p.
 56. _____. Signos em rotação. São Paulo, Perspectiva, 1972. 319 p.
 57. PICON, Gaetan. O escritor e sua sombra. São Paulo, Nacional, 1969. 246 p.
 58. PIERCE, Charles Sanders. Semiótica e filosofia. São Paulo, Cultrix, 1972. 164 p.
 59. PIERON, H. Dicionário de psicologia. Rio de Janeiro, Globo, 1966. 636 p.
 60. PORTER, Katherine Anne. The collected stories of Katherine Anne Porter. New York, New American Library, 1970. 495 p.

61. PORTER, Katherine Anne. Flowering Judas and other stories. New York, Harcourt Brace, 1934. 285 p.
62. RAMOS, Maria Luiza. Fenomenologia da obra literária. 3.ed. Rio de Janeiro, Forense, 1974. 241 p.
63. REIS, Carlos Antonio Alves. Técnicas de análise contextual. Coimbra, Almedina, 1976. 369 p.
64. RIBEIRO, João. O folclore. Rio de Janeiro, Simões, 1965. 224 p.
65. ROMERO, Publio O. Piedra de sol: un complejo de relaciones míticas. Texto Crítico, 5(13):153-74, abr./jun.1979.
66. ROSENTHAL, Erwin Theodor. O universo fragmentário. São Paulo, Nacional, 1975. 181 p.
67. RUBIN, Louis D. & JACOBS, Robert D. Southern Renaissance. Baltimore, J.Hopkins Press, 1953. 450 p.
68. RUFFINELLI, Jorge. El otro Mexico. Mexico, Nueva Imagen, 1978. 162 p.
69. SANTOS, Mário Ferreira. Tratado de simbólica. São Paulo, Logos, 1956. 270 p.
70. SCHULMAN, Ivan A. Simbolo y color en la obra de José Martí. Madrid, Gredos, 1970. 497 p.
71. SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. Teoria da literatura. 5.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1976. 773 p.
72. SPALDING, Tassilo Orpheu. Dicionário da mitologia latina. São Paulo, Cultrix, 1972. 166 p.
73. SPILLER, Robert E. A renascença literária americana. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963. 220 p.
74. ULLMANN, Reinhold Aloysio. Antropologia cultural. Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1980. 328 p.
75. VERISSIMO, Érico. México. 3.ed. Rio de Janeiro, Globo, 1964. 261 p.
76. VOGEL-MURPHY. American literature; from the civil war to the present day. Boston, Students Outlines, 1961. 319 p.

77. WELLEK, René & WARREN, Austin. Theory of literature. London, J.Cape, 1955. 403 p.
78. WEST Jr., Ray B. Katherine Anne Porter. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969. 48 p.
79. _____. _____. São Paulo, Martins, 1963. 46 p.
80. WIMSATT Jr., William K. & BROOKS, Cleanth. Literary criticism. London, Routledge & K.Paul, 1970. v. 4.
81. ZAVALLONI, Roberto. A liberdade pessoal; psicologia da conduta humana. Petrópolis, Vozes, 1968. 397 p.