

➤ O humor em *The robber bridegroom* de Eudora Welty: o exagero exuberante do mundo da fronteira

Profa. Dra. Tereza Marques de Oliveira Lima

Profa. Adjunta de Literatura Norte-Americana UFF

The robber bridegroom, publicado em 1942, foi o primeiro romance da escritora sulista contemporânea Eudora Welty. É o seu [grifo meu] romance histórico, no qual mescla a História e ficção, sendo, portanto, o produto de sua imaginação criadora, como ela mesma declara em uma palestra proferida para a Mississippi Historical Society em Jackson, no dia 7 de março de 1975 (WELTY: 1990, 309). Nele inseriu, também, elementos do conto de fadas, da mitologia clássica, do folclore e do humor nativo norte-americanos.

A autora escolheu, como lugar, a Natchez Trace — a Trilha Natchez — e, como tempo ficcional, o fim do século XVIII. A cidade de Rodney, que era, na época, um importante porto no rio Mississipi, aí está presente, bem como a zona da floresta que abrigava a famosa trilha, situada em uma região que, após pertencer à França, Inglaterra e Espanha, veio a fazer parte dos Estados Unidos em 1798.

A Natchez Trace sempre encantou Welty que a usou como cenário de muitos de seus contos e romances. Apesar do nome da tribo não ser mencionada neste romance, ela só pode ser a dos Natchez, devido à localização geográfica e ao culto do Sol. Esses índios eram donos de uma cultura extremamente rica, sobressaindo-se pela sua inteligência e por serem pacíficos, encontrando-se somente abaixo dos Maias e Astecas (CRUTCHFIELD: 1985, 47).

A época escolhida por Welty mostra o começo do movimento em direção ao oeste e a existência de uma zona de fronteira, onde se encontram e se atritam a civilização e a barbárie. A princípio, essa trilha fora a rota das migrações dos búfalos, vindo, paulatinamente, a ser usada por correios, bandidos e heróis, indo do Tennessee até a parte do golfo do México, no Mississipi. No imaginário do homem sulista aparece como uma região mítica, onde as fronteiras do real estavam diluídas.

É bem verdade que a diluição dessas fronteiras já vinha se processando há mais tempo, pois, desde os primórdios da colonização norte-americana, a imagem da flora e da fauna, veiculada na Europa, privilegiava o exagero e, com ele, o maravilhoso. O que se esperava era atrair mais imigrantes para trabalhar nessa terra dadivosa de onde se dizia ser possível extrair ouro, prata e pedras preciosas, além de ter um solo onde cresciam plantas que curavam todas as doenças e a caça praticamente se oferecia aos caçadores. Inúmeras eram as histórias contadas: as do folclore apresentavam grandes heróis como Mike Fink, Davy Crockett e Paul Bunyan, que, com seus feitos, colaboravam para o engrandecimento da nação; as folclóricas, originárias do Velho Mundo; as de tesouros enterrados pelo Capitão Kidd e outros piratas; as de bruxas, de fantasmas e do diabo, bem como as dos pioneiros, que retratavam o mundo da fronteira. Pode-se ainda acrescentar as anedotas sobre pessoas locais e histórias sobre Jonas e a baleia (SPILLER, 1974).

É essa tradição que vai estar presente no primeiro romance de Welty, que, conforme mostra o título, vai remeter o leitor a um conto de fadas homônimo dos Irmãos Grimm. Somente alguns elementos do referido conto são usados, como o noivo ser ladrão, o bando que mata uma jovem moça, o barril atrás do qual a noiva se esconde na cena do assassinato, o dedo arrancado que vem cair perto da noiva e o pássaro que fala. Grande parte do humor criado em *The robber bridegroom* é resultado da inserção do maravilhoso como verossímil. Segundo a autora, como declara no artigo “Fairy tale of the Natchez Trace”, a exuberância desse momento histórico era tamanha que criava a sensação de que tudo poderia vir a acontecer (WELTY: 1990, 310). Há um momento em que a presença do maravilhoso é bem clara: Goat, a caminho da floresta, olha para o céu e vê a velha vaca voadora de Mobile passeando pelas nuvens. O talismã falante é outro exemplo (WELTY: 1978, 57). No artigo “Some notes on river country”, no qual trata da região do Mississipi, ela mostra que a presença de fantasmas é um

componente “mundano” dessas pequenas cidades que jazem abandonadas ao longo do majestoso rio (WELTY: 1990, 286).

Junte-se a isto ser a Natchez Trace parte do Sul, uma região conhecida pela riqueza da sua literatura oral, com pessoas que gostavam de ouvir e contar histórias, com seus mitos e heróis capazes de proezas incríveis, nas quais o desfecho, de certa forma, inculca-lhes um sentimento de bravura e esperança. São mais de mil e uma histórias que também colaborariam, a seu modo, para tentar salvar a vida de qualquer Sherazade. Mencione-se, também, o fato das narrativas do folclore conterem elementos do conto de fadas, incluindo o horror e o final feliz. E, para finalizar, acrescenta-se que o narrador deste romance sobre a fronteira norte-americana se assume enquanto tal, mas também, generosamente, no melhor estilo sulista, permite a outros que conduzam a narrativa no seu próprio discurso.

Face à herança oral e escrita do Sul, perguntei, na entrevista que Eudora Welty me concedeu em 1994, de que forma sua ficção tinha sido influenciada por escritores humoristas. Em sua resposta ela declara que aprecia a literatura em geral, mas, no momento da criação, o que existe é o autor, com sua apreensão e conhecimento do mundo, e o objeto a ser criado. Mesmo gostando muito de ler obras em que há o humor, e considerar que elas possam servir para alargar a sua compreensão do mundo, diz que a presença delas na sua criação seja, talvez, indireta (LIMA: 1997, 271).

É importante assinalar que o humor nativo norte-americano é definido como possuidor de características que dizem respeito aos seus elos com a nação que retrata. Nele se discutem e se apontam as falhas de determinada sociedade, com seus tipos, seus costumes, suas crenças, usando o vernáculo de cada região distinta e específica. Suas grandes subdivisões no século XIX, em parte devido à influência do sentimento seccional, são o humor do Leste, do Sudoeste, dos Comediantes Literários e o presente na ficção de Cor-Local. O humor do Sudoeste — o mais importante — somente tratava de política de forma incidental, sempre se pautando pela autenticidade de seus retratos. Usava o vernáculo e empregava diversos métodos narrativos, sendo bastante influenciado pelas narrativas orais, que lhe conferiam uma prosa extremamente interessante e muito apreciada pelos seus leitores. Seus escritores mostravam o que havia de risível no Tennessee, Georgia, Alabama, Louisiana, Mississippi, Arkansas e Missouri. Essa era a região da fronteira e para aí convergiam muitos tipos diversos, o que resultava em um constante choque de culturas, que era habilmente utilizado como material para o humor desse grupo de escritores. É interessante ressaltar que o sudoeste dessa época é o sudeste de hoje.

Quase ao final da minha entrevista, e querendo tirar dúvidas e conseguir maiores dados para a minha tese de doutorado, perguntei a Eudora Welty, diretamente, se ela achava que sua ficção tinha sido influenciada pelo humor do Antigo Sudoeste e pelo humor nativo em geral. Sua resposta reitera o que fora dito anteriormente:

Welty: Bem, tudo que o afeta é a vida à sua volta. Não importa como você o chame, ou o que você vê, é uma tendência. Não é nada senão isso. É um pouco a maneira como as coisas são comunicadas à sua imaginação e nenhuma teoria nunca teve nada a ver com o meu trabalho a não ser a existência de coisas humorísticas de que eu sempre gostei desde a minha infância. Sem dúvida isso afetou a mim e a meu sentido da comédia da vida em geral (LIMA: 1997, 274).

Seu interesse pelo humor do Sudoeste está evidente em uma carta que o editor da Harcourt Brace lhe escreveu em 1946. Um trecho dela é mostrado por Elizabeth Evans no qual é mencionado que Welty pedira cópias de *Georgia scenes* (1835) de Augustus Baldwin Longstreet e de *The flush times of Alabama and Mississippi* (1853) de Joseph Glover Baldwin (EVANS: 1981, 21-22). Também, em sua autobiografia, ela declara que, quando pequena, seus pais compraram a obra completa de Mark Twain, que, junto a alguns livros de Ring Lardner, uniam a todos, pais e filhos (WELTY: 1984, 8). Em sua tese de doutorado, Dorothea Christiane Matthaeus esclarece que a *Library of humor* de Twain inclui a obra de muitos escritores humoristas do período antebellum, entre eles, a obra de Hooper e Longstreet (MATTHAEUS: 1988, 97-98).

Como ela mesma declarou no trecho da entrevista que foi apresentado acima, ela não usa diretamente essa herança. Entretanto, como será visto em *The robber bridegroom*, sua ficção vai revelar o seu interesse pelo lugar e pela época que geraram o período mais importante do humor nativo norte-americano.

O romance *The robber bridegroom* é a primeira obra na qual Eudora Welty mostra, de forma mais marcante, a sua contribuição ao humor norte-americano. Nele, encontram-se os processos descritos por Henri Bergson: a comicidade de formas em que há o exagero de características físicas feias; a comicidade de gestos e movimentos, presente em personagens que se comportam como marionetes. Pode-se ver, também, o emprego do disfarce que vai gerar comicidade. A comicidade de situações é usada, havendo o uso da repetição, a inversão e a interferência de séries, expressa pelo quíproquó (BERGSON, 1980).

O exagero, elemento tradicional do humor nativo norte-americano, ocupa o papel de destaque na comicidade de palavras. Contamina toda a narrativa, além de estar mais presente no humor da história exagerada, a *tall tale*, que é introduzida pelas vozes das personagens Rosamond e Mike Fink. Os símiles são construídos com elementos do cotidiano da região, reforçando o humor e trazendo-o para o discurso do próprio narrador. Não é tampouco ocasional a inserção de frases cômicas que evitam a instauração do *pathos* no discurso. Há, também, a ironia, presente desde o seu título e usada para reforçar a temática do romance.

Em relação à terceira forma de comicidade proposta por Bergson, que é a de caráter, o romance apresenta vícios cômicos, personagens desviadas e com idéia fixa. Cabe lembrar que a teoria de Bergson se apóia na noção do mecânico calcado no vivo. O autor ilustra a sua teoria afirmando que, quando um transeunte na rua corre e cai, e rimos dele, rimos porque ele deixou de ser maleável e flexível para ser rígido. Como argumenta o autor, a existência de uma pedra no caminho talvez requeresse que ele tomasse uma outra atitude e não continuasse a proceder do modo como estava procedendo. O não mudar de atitude denota uma rigidez mecânica que vai provocar o riso, pois a vida requer maleabilidade e flexibilidade. A essa personagem rígida, Bergson denomina *distract*, que foi traduzido para o português como desviada (BERGSON:1980, 15). A essas personagens “desviadas”, juntam-se as grandes “desviadas”, aquelas cujo desvio é sistemático e gira ao redor de uma idéia fixa, que pode vir a constituir o vício cômico, como acontece nas personagens de *Goat* e *Salome*.

The robber bridegroom é um romance curto, cuja trama é tecida com vários episódios e cenas que contam a história de Rosamond, uma jovem donzela que tem seu belo vestido roubado por Jamie Lockhart, um bandido da *Natchez Trace*. Rosamond é filha de Clement Musgrove, descrito como um homem inocente, que foi para o Antigo Sudoeste influenciado pela pressão do momento histórico. Desta forma, Welty desconstrói a idéia estereotipada de que o movimento expansionista foi resultado do esforço de pioneiros audazes. Clement, seduzido pelo mito do sonho americano, vê a sua viagem se transformar em uma desgraça quando seu filho Clement, ainda bebê, é queimado, pelos índios, em óleo incandescente, e sua esposa, Amalie, morre ao presenciar tal atrocidade. Vemos aqui a presença do horror, que é, também, parte integrante de alguns contos de fadas e da História. No artigo “*Fairy tale of the Natchez Trace*”, ela revela que, nesse momento histórico, era costume esmagar os cérebros de bebês em árvore ou jogá-los em óleo incandescente, como acontece no seu romance. A autora observa que esse era um contexto de guerra no qual as mortes quase que caracterizavam um grande massacre (WELTY: 1990, 309).

Somente sobrevivem ele, sua filha Rosamond, irmã gêmea do filho assassinado, e uma mulher chamada Salome, que também perdeu seu marido, Kentucky Thomas, cujo nome evoca uma série de significados. Primeiramente, temos que o adjetivo *Kaintucks* era designado para indicar as pessoas provenientes do Kentucky e do Tennessee. Os *kentuckianos* eram conhecidos como *briguentos* e meio *sujos*. Para as pessoas do baixo Mississipi, todos os *flatboatmen* — os barqueiros de uma chata — eram considerados *kentuckianos* (CRUTCHFIELD: 1985, 87).

O erro primordial de Clement foi seu casamento com essa viúva. Ainda em estado de choque, prometeu que se casaria com ela, caso encontrassem um rio que lhes permitisse a fuga. O que ele não sabia — e

a ironia é utilizada novamente — era que, durante todo o tempo, o rio Mississippi se encontrava bem perto deles.

A construção da personagem Salome segue, em parte, o modelo da madrasta do conto de fadas e, em muitas passagens Welty utiliza a palavra bruxa ao se referir a ela. Como bem lembra a escritora, ela é tão gananciosa como a personagem do conto de fadas de Grimm “The fisherman and his wife” que pede que o peixe mágico, salvo por seu marido, dê a ela tudo que ambiciona: uma casinha, um castelo, ser rainha, ser imperatriz, ser papa e, por último, ser Deus (WELTY: 1990, 304). A mulher de Clement é feia, sendo seu exterior um emblema de sua natureza calculista, arrogante, invejosa: uma mulher capaz de matar a quem se interpõe à realização de seu sonho de conquista. Há cenas em que ela suscita o riso, pois representa o que Bergson descreve como uma personagem com idéia fixa, no caso, a sua fome de poder. Provoca também o riso de zombaria, descrito por Vladímir Propp, à medida em que se considera uma mulher bonita (PROPP, 1992). Salome é o exemplo do explorador sem moral e ética, que desbrava e destrói a generosa terra americana. Impulsionada pelo seu desejo de poder, riqueza e inveja, ela vai ao encontro de sua própria derrocada, quando, por ter desafiado o deus dos índios Natchez, o Sol, sua punição é dançar até morrer.

Rosamond parece ser uma personagem construída a partir do modelo da heroína do conto de fadas mas é, também, sujeito e objeto de cenas nas quais prevalece o cômico de situação. Os longos cabelos louros, o cantar canções, o confinamento, o jovem atraído pelo canto são elementos do conto de fadas “Rapunzel”. A bela jovem, cujo nome aponta para rosas e diamante, tem um defeito que o pai considera grave: nem sempre diz a verdade. Nos contos de fadas, saem sapos e cobras das bocas das moças que são más. Como Rosamond é boa, as mentiras que ela diz são como diamantes e pérolas. A ironia se faz presente quando Welty continua apresentando Rosamond não como uma heroína do conto de fadas, mas como uma integrante do mundo da fronteira. Suas mentiras são, na realidade, tall tales, as histórias exageradas, marca dos humoristas do Antigo Sudoeste, que ocupam uma posição de destaque na tradição do humor nativo norte-americano. Welty inova ao criar uma voz feminina para um gênero no qual a voz era somente masculina. Mostra, com isso, o cerceamento da potencialidade criadora feminina, pois o produto da imaginação da bela donzela é somente visto como mentira.

Uma das cenas importantes do romance é a que apresenta uma das suas incursões a Natchez Trace. Seu canto doce e triste atrai um bandido que passava pela redondeza nesse momento. Sua identidade é protegida, pois seu rosto está coberto por uma máscara feita com o suco de amoras da região. Como declara Welty, o disfarce faz parte da História do Mississippi, vindo a se transformar num motif em suas histórias e canções (WELTY: 1990, 308). Ele, nesse dia, só lhe rouba a bela e cara roupa. Entretanto, no dia seguinte, irá roubar sua preciosa virgindade.

Na cena em que o ladrão rouba as suas vestes, Rosamond permanece calma. Primeiro, porque Welty mostra no texto que isso acontecia sempre nesse mundo da fronteira, e, o que é pior, muitas herdeiras desapareciam para sempre. Eram conhecidas como as herdeiras de Rodney (WELTY: 1990, 305). Rosamond sabia dessa possibilidade e já pensara muito sobre isso. Nesse importante momento de sua vida, ela não se descontrola. Querendo causar medo no bandido, inventa uma história em que predomina o exagero:

Então Rosamond tirou a primeira anágua. “Você pode não saber, disse ela, que eu tenho um pai que matou cem índios e vinte bandidos, e sete irmãos que possuem uma saúde perfeita. Eles vão vir atrás de você por isso, pode estar certo, e vão enforcar você numa árvore antes que complete uma hora de sua fuga (WELTY: 1978, 49)”.

Jamie pergunta à jovem, que agora está coberta somente pelos longos cabelos, o que ela prefere: morrer, e com essa atitude, salvar sua honra, ou voltar para casa, nua. Rosamond, ao responder que prefere ir para casa nua a morrer, surpreende o leitor, ao fugir da conduta que se espera de uma jovem do século XVIII e de uma heroína de conto de fadas. Sua reação mostra que ela possui a coragem dos pioneiros e que os tempos são outros.

A comicidade dessa cena vem sendo elaborada desde o começo do romance. Todos os movimentos e a conversa dos dois jovens foram acompanhados por Goat, espião de Salome, que lhe encarregou de tudo ver, para depois poder relatar a ela o que vira. Ela também quer que ele mate a bela donzela. Goat chora, emocionado, ao escutar o canto da jovem andando pela floresta. No momento da pergunta de Jamie, e antes dela responder, Goat diz que seria melhor se ela morresse: ganharia o porco que lhe fora prometido e não precisaria matar ninguém. Nessa cena, vê-se o traço que Welty declara admirar na história cômica de William Faulkner "Spotted horses", na qual o terror também faz parte do contexto maior da comédia (LIMA: 1997, 272). A esse elemento, Welty junta a noção de ganhar dinheiro fácil, o que vai de encontro à ética do trabalho, que, surgindo com o puritanismo, teve o seu apogeu em Benjamin Franklin.

Goat e sua família vão ser responsáveis por grande parte do humor em *The robber bridegroom*. Seu nome — cuja tradução é bode — torna-se mais engraçado porque é emblemático: só entra ou sai dos lugares abrindo o caminho com sua cabeça. Essa é a comicidade dos gestos, e torna-se um elemento de repetição que sempre estará marcando suas ações. Ele não consegue ver nada nem ninguém preso, sendo o responsável por ter soltado todos os animais das redondezas, principalmente quando, impiedoso, tem de cortar as pernas deles para lhes facilitar a saída. Esse é um toque weltyano para lembrar que estamos no mundo da fronteira. A lista de atividades que ele pratica reflete, também, essa realidade: lutas, corridas de cavalo, puxadas de ganso, torneios de tiros, brigas de galo.

Goat é muito feio e, em sua caracterização grotesca, vê-se a comicidade que Henri Bergson denomina como a da forma. Parece um desenho caricatural de um branco pobre, em um romance de Mark Twain:

Goat, que tinha sido deixado perto dos carvões em brasa para tomar conta de um bolo, surgiu de dentro de um buraco que fez na porta com seu cabelo todo desarrumado e da cor da cenoura, com seus olhos tão vesgos que pareciam ser um só. Quando ele sorria mostrava os dentes falhados, um dente sim e outro não, e isso era tudo. Ficava ali com seus dois dedões do pé aparecendo (WELTY: 1978, 41).

Ele não tem recursos financeiros que lhe permitam prover, com dotes, suas feias irmãs. E como estamos na fronteira, o que implica em possibilidade de lucro, Goat quer ficar rico a todo custo. Por isso, aceitou trabalhar para Salome. Muito bobo e limitado, não se lembra nunca do que tem de fazer. Sua falta de inteligência cria situações cômicas, como a que ocorre quando está a caminho da casa de Jamie. Ao ouvir a ordem peremptória do corvo, que ordena que ele volte para casa, obedece, prontamente, mudando de direção, indo, portanto, contra a ordem do rapaz. Além disso, todas as suas tentativas de matar Rosamond fracassam e ainda acaba meio apaixonado pela bela moça.

No que se refere às ações de Goat e Salome, pode-se ver um modelo marcado pela repetição: ele segue Rosamond, volta para casa, vai até Salome, conta que não conseguiu fazer o que fora pedido, ela se irrita com ele, e, às vezes, bate nele. Como bem demonstra Bergson, esse tipo de ação recorrente gera a expectativa no leitor e reforça a comicidade.

Uma outra fonte de humor surgirá com a união de Goat e Little Harp, o terrível ladrão que deixou um rastro de sangue na História do Mississippi. Cabe ressaltar que Welty não usa o -e final de Harpe, que era o sobrenome dos dois irmãos acusados de inúmeras chacinas e considerados assassinos psicóticos, cujos verdadeiros nomes eram Micajah e Wiley (CRUTCHFIELD: 1985, 85).

Goat, ao andar pela floresta, avista Little Harp na entrada de uma caverna. Ele esconde em um baú o que quer que ninguém veja: a cabeça de Big Harp, envolta em uma lama azul, única coisa que sobrou do bandido e que estivera presa em um poste na praça de Rodney. Do encontro, sai selada uma nova união: Goat, além de empregado de Salome, também o é agora de Little Harp. A comicidade começa a ser vislumbrada à medida em que o leitor sabe que Goat solta tudo o que está preso, e pode vir a libertar a cabeça de Big Harp. É, também, um aproveitador face a face com um outro aproveitador, o que gera a expectativa de um conflito de vontades, exemplificando o motif do *trickster tricked* (ABRAHAMS, em COFFIN: 1980). Esse tema que está presente no folclore norte-americano é um tema recorrente na literatura em geral, como nos mostra Bergson quando ele descreve a inversão ao tratar do

cômico de situação. Na inversão, uma personagem acaba por ser a vítima de uma situação criada por ela ao tentar prejudicar uma outra personagem. O autor mostra que esse processo era comum nas farsas e é o núcleo de várias comédias. Vladímir Propp no capítulo “O fazer alguém de bobo” analisa esse processo, que considera um dos elementos primordiais nas tramas das comédias (PROPP: 1992).

Goat, exemplo da personagem bergsoniana caracterizada pela idéia fixa, acha que está fazendo um grande negócio, sendo empregado de duas pessoas ao mesmo tempo. Nesta cena em que encontra o bandido, está carregando uma galinha, um pêsego e um porco que roubou de Salome. Muito preocupado com o salário que irá receber no futuro, vai dando os seus víveres para Little Harp, à medida em que ele os pede, em uma série de ações repetidas. É um exemplo de combinação de dois processos que geram a comicidade: a repetição e a inversão bergsonianas. Desta forma, Welty continua, comicamente, retratando esse mundo bárbaro da fronteira.

Jamie Lockhart, mistura de dândi e ladrão, está longe de ser considerado um príncipe encantado. Como sua inteligência é bastante limitada, ele não consegue lidar com a complexidade do mundo ao seu redor, como atesta seu comportamento na cena do jantar para o qual foi convidado por Clement, que o vê como um amigo. Nessa cena, Welty usa um dos processos mais importantes da comédia, o *quiproquó*, criado pelo erro de identidade de Jamie/bandido e Rosamond/moça roubada na floresta. Nenhum dos jovens reconhece o outro, pois agora é a vez de Rosamond estar suja e horrorosa, tal qual a gata borralheira, após fazer todo o serviço de preparação do jantar, castigo que lhe foi imposto pela perversa madrastra. Ela também não reconhece o bandido, que agora, com o rosto limpo, assume a sua identidade de dândi. A esse processo, Eudora Welty alia um outro: a jovem, parecendo um autômato, bate, às vezes, em Jamie. Esta é mais uma cena na qual Welty insere erros de identidade, que, como explicita no artigo sobre o romance, reforçam o aspecto de dualidade presente no mundo da fronteira (WELTY: 1990, 305). Nesse encontro fica acertado que ele encontrará o perigoso bandido da Natchez Trace que roubou as roupas da filha de Clement, o que é irônico, pois ele é esse bandido. Como recompensa, casará com a rica herdeira, o que não lhe agrada muito, pois pensa na bela jovem da floresta e fica em dúvida sobre que decisão tomar. Aqui estamos face à comicidade de situações em que a dúvida de Jamie cria a comicidade, pois lembra o processo descrito por Bergson como um boneco de mola, referente à repetição de determinados atos em que há o confronto entre duas vontades opostas. Esse mecanismo pode ser encontrado, também, dentro de uma única personagem que venha a se debater em uma idéia fixa.

Uma das personagens deste romance é Mike Fink, o grande herói do folclore norte-americano, o herói lendário da fronteira, o rei dos barqueiros do Mississipi, aquele que faz tudo melhor que ninguém. Na descrição que oferece de si mesmo, mostra um traço que era típico nas histórias do folclore e nas do humor nativo: é o homem que é um pouco jacaré, um pouco homem, assim tornando possível sua vida no mundo da wilderness. Ele vai ajudar a introduzir e imprimir o tom cômico desde o início da sua primeira aparição na cena da estalagem, na qual tenta roubar Clement. Fink só retorna no final, quando a autora o reconduz à narrativa com as características de grande herói mítico, apresentando a sua grande aventura, que nada mais é senão uma *tall tale*, na qual o famoso herói trava uma empolgante e árdua batalha com o também bravo e poderoso avô dos jacarés. A cena em que a *tall tale* é apresentada mostra o momento em que Rosamond, grávida e cansada de procurar Jamie — que fugiu quando ela tentou descobrir a sua identidade — encontra, no caminho, um homem dormindo. Quando ela o acorda, ele diz que é um carteiro anônimo e que está exausto por causa da sua luta com o avô dos jacarés. Pergunta se ela vira o animal e ela responde que só vira um peixe grande no lago, cheio de presas, que assobiara em sua direção. Mike Fink não se dá por rogado, e continua a sua história. Conta que vinha vindo pela Natchez Trace e viu um jacaré tão grande como qualquer navio e similares. Quando o animal viu o carteiro, abriu sua enorme boca. Como Mike Fink estivesse correndo muito, não conseguiu parar e entrou, com seu cavalo, na boca cheia de dentes do avô dos jacarés. Dentro dela encontrou mais dois homens. Subitamente, sentiu um enorme desejo de comer caquis, e sem tempo para isso, puxou pelas raízes uma árvore inteira dessa fruta, usando-a para manter a boca do jacaré aberta. Como as frutas estivessem verdes, conseguiu, com a ajuda dos dois homens, conduzir o jacaré ao redor da constelação da Ursa Maior, do leste para o oeste, em direção ao sol. As frutas ficaram logo maduras de um lado, e ele amadureceu as do outro lado com fogo. Depois disso, o jacaré abriu a boca e ele conseguiu sair. Só que, cansado, parou um pouco para dormir, o que estava fazendo quando Rosamond o acordou.

Com a tall tale descrita acima, Eudora Welty brinda o leitor do século XX com uma bela amostra de um gênero famoso no século XIX. Em uma entrevista concedida por Welty a Jan Nordby Gretlund, ele informa que essa tall tale de Welty está apresentada como uma das histórias sobre Mike Fink no livro de Walter Blair e Meine, intitulado *Half horse half alligator: the growth of Mike Fink legend*, publicado pela University of Chicago Press, em 1956. A autora declara que somente seguiu o espírito da tall tale e, generosamente, lembra que Mark Twain também fizera isso em *Life on the Mississippi* e *Huckleberry Finn* (GRETlund em PRENSHAW: 1985, 253).

O narrador que conta a história, o faz de forma que nada na sua voz ou no seu semblante revele que ele se apercebe do humor presente na sua narrativa. Essa é a tradição deadpan. Para Mark Twain, que, como assegura desde o início do ensaio "How to tell a story", privou da companhia dos mais hábeis contadores de histórias, a melhor maneira de narrar é essa (TWIN em BOTKIN: 1993, 500). B. A. Botkin mostra a diferença entre a yarn e a tall tale. A yarn, a história humorística, é longa, extravagante e apresenta as qualidades de casualidade e improvisação, enquanto que a tall tale, a história exagerada, seria um tipo da história humorística, combinando fato e ficção. É essa combinação que a distingue da simples yarn (BOTKIN: 1993, 490).

Nas últimas cenas do romance, Rosamond desponta como uma grande heroína, que, mesmo grávida de gêmeos, sai à procura de Jamie, desafiando o perigo ao longo da Natchez Trace. O final é um final feliz: eles se casam e se estabelecem em Nova Orleans, onde Jamie larga a profissão de ladrão para ser comerciante. É importante lembrar que os padrões morais dessa cidade muito diferiam dos de outras regiões do que eram os Estados Unidos nesse momento histórico.

Podemos concluir que, em *The robber bridegroom*, Welty revisita o humor nativo e o espaço mítico da fronteira e da Natchez Trace, apresentando uma leitura em que o humor é intercalado com descrições em que, usando a técnica da cor-local, ela mostra, sem pudor, a beleza da wilderness. Dessa forma, com breves pinceladas do seu traço lírico, ela faz ressaltar a exuberância desse importante momento histórico.

Entretanto, Eudora Welty, com seu olhar crítico, apresenta a dualidade da fronteira e a dualidade do homem. Ao inserir em sua narrativa a luta entre o branco e o índio, faz o leitor do século XX vislumbrar um pedaço do passado americano na figura dos índios Natchez, inteligentes e bravos, já dizimados no começo do século XVIII, pelo fato de não privilegiarem a guerra. Ao escolher como lugar a extinta Rodney Landing, porto importante destruído pela ação da natureza, Welty nos relembra a nossa fragilidade. Ao mostrar a contínua devastação da wilderness ela revela porque na Natchez Trace de hoje as árvores não são as que existiam originalmente no local.

Talvez pare um pouco daquela melancolia a que se referiu Bergson, quando vemos que o sonho americano está contaminado pela ganância e pela corrupção. Em uma nação em desenvolvimento, o velho dá lugar ao novo, na observação, implacável, de Clement: o caçador dá lugar ao plantador, que dá lugar ao comerciante. O tempo da esperteza chega e o homem inocente se recusa a participar dele.

Contudo, o universo ficcional de *The robber bridegroom* mostra que há uma inegável evidência de que o ritmo da vida continua, impulsionando o homem para o futuro. Segundo Welty, seu romance falou do homem e suas motivações básicas que são o amor, a conquista, uma meta a atingir e o objetivo final que é o relacionado com a realidade última da vida: saber quem somos, quem o outro é, e o que estamos aqui fazendo juntos (WELTY: 1990, 311).

Albert Devlin mostra a confluência de três tempos neste romance: Clement, vivendo o passado e o presente, Rosamond e Jamie, vivendo o presente e encaminhando o futuro. Segundo o autor, a visão paradoxal de presente e passado, mudança e stasis forma a crônica do Mississipi elaborada por Welty, que vê os desenvolvimentos históricos ocorrendo em um contexto em que a vida se renova ciclicamente (DEVLIN: 1983, 23).

O final desse romance é um final feliz: Rosamond continua mentindo um pouco, Jamie é agora um promissor comerciante, o casal tem dois filhos gêmeos: uma menina e um menino a que deram o nome

de Clementine em uma homenagem ao irmão de Rosamond queimado pelos índios. Nesse final, Welty aponta para o futuro e mostra que a celebração da vida é possível.

Usando o modo cômico, Welty nos faz viajar pela História e acompanhar a lenta mas inexorável jornada para o futuro, em que os rastros da empreitada deixam entrever uma beleza impossível de recuperar. Contudo, não apresenta uma América nem pastoral nem edênica, mas sim uma generosa terra onde fervilhava a vida, e as diversas possibilidades se ofereciam ao alcance do coração do homem. Bastaria ele estender a mão, se quisesse, e olhar, cauteloso, para os lados.

Referência Bibliográfica

ABRAHAMS, Roger D. "Trickester, the outrageous hero". In: COFFIN, III, Tristram, ed. *Américán fólklóre*. Washington: Voice of America Forum Series, 1980, p. 193-201.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BOTKIN, B.A., ed. *A treasury of American folklore*. 2 ed. New York: Wings Books, 1993.

CRUTCHFIELD, James A. *The Natchez Trace: a pictorial history*. Nashville, Tennessee: Rutledge Hill Press, 1985.

EVANS, Elizabeth. *Eudora Welty*. New York: Frederic Ungar Publishing Co., 1981.

GRETLUND, Jan Nordby. "An interview with Eudora Welty". In: PRENSHAW, Peggy Whitman, ed. *More conversations with Eudora Welty*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1985, p. 211-229.

GRIMM, the Brothers. "The robber bridegroom". *The complete Grimm's fairy tales*. Baseado na tradução de Margaret Hunt. Introd. de Padraic Colum. Comentário folclorístico de Joseph Campbell. New York: Pantheon Books, 1972, p. 200-205.

KREYLING, Michael. "The robber bridegroom and the pastoral dream". In: *Eudora Welty's achievement of order*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1981, p. 32-51.

LIMA, Tereza Marques de Oliveira Lima. *A presença do humor nos romances de Eudora Welty*. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 1997. Tese de Doutorado.

MATTHAEUS, Dorothea Christiane. *Eudora Welty and the humor of the Old Southwest*. New York: State University of New York at Stony Brook, 1988. Tese de Doutorado em inglês.

PROPP, Vladímir. "Os diferentes aspectos do riso e o riso de zombaria". In: *Comicidade e riso*. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992 (Série Fundamentos n. 84), p. 27-30.

PROPP, Vladímir. "O fazer alguém de bobo". In: *Comicidade e riso*. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992 (Série Fundamentos n. 84), p. 99-106.

SPILLER, Robert. "Folklore". In: SPILLER, Robert E. et alii., eds. *Literary history of the United States*. New York: Macmillan, 1974, p. 703-727.

TWAIN, Mark. "How to tell a story". In: BOTKIN, B.A., ed. *A treasury of American folklore*. 2 ed. New York: Wings Books, 1993, p. 499-502.

WELTY, Eudora. *The robber bridegroom*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978 [1942].

WELTY, Eudora. "Some notes on river country". In: *The eye of the story: selected essays and reviews*.

New York: Vintage International, 1990, p. 286-299.

WELTY, Eudora. "Fairy tale of the Natchez Trace". In: The eye of the story: selected essays and reviews. New York: Vintage International, 1990, p. 300-314.

WELTY, Eudora. One writer's beginnings. New York: Warner Books, 1984.

Sobre a autora:

Tereza Marques de Oliveira Lima, escritora, é Doutora em Literatura Norte-Americana pela USP. Publicou contos e poesias; artigos em livros, revistas especializadas e jornais. Organizou com Maria Conceição Monteiro os livros Representações culturais do outro (2001) e Dialogando com culturas: questões de memória e identidade (2003). Escreveu Notícias de outros mundos: lendas, imagens e outros segredos das deusas nagô (2002), em parceria com Denise Fonseca. É Professora Adjunta de Literatura Norte-Americana da UFF, aposentada. Como Pesquisadora Independente estuda as questões de gênero na ficção das escritoras da Louisiana na segunda metade do século XIX.

e-mail: tmolima@centroin.com.br