

DÉBORA BALLIELO BARCALA

**O GROTESCO E A PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS DE
FLANNERY O'CONNOR**

ASSIS

2017

DÉBORA BALLIELO BARCALA

**O GROTESCO E A PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS DE
FLANNERY O'CONNOR**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de Mestrado
Acadêmico em Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Cleide Antonia Rapucci

Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do
Estado de São Paulo – FAPESP – nº 2014/23015-6
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico
e Tecnológico - CNPq nº 130016/2015-2

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

B242g Barcala, Débora Ballielo
O grotesco e a personagem feminina em contos de Flannery O'Connor / Débora Ballielo Barcala. Assis, 2017.
141 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr^a Cleide Antonia Rapucci

1. O'Connor, Flannery, 1925-1964. 2. Grotesco na literatura. 3. Ficção americana - Escritoras. 4. Mulheres na literatura. I. Título.

CDD 813

DÉBORA BALLIELO BARCALA

O GROTESCO E A PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS
DE FLANNERY O'CONNOR

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para a
obtenção do título de Mestrado Acadêmico
em LETRAS (Área de Conhecimento:
LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 07/02/2017

COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI - UNESP/ASSIS



Membros: Prof. Dr. ALEXANDER MEIRELES DA SILVA - UFG/Catalão



Prof. Dr. ANTONIO ROBERTO ESTEVES - UNESP/ASSIS

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação marca não apenas uma etapa de meus estudos sobre Flannery O'Connor, como também uma fase muito importante de meu desenvolvimento pessoal e profissional. Assim sendo, gostaria de agradecer às pessoas e instituições que me auxiliaram e tornaram possível a execução deste trabalho.

Primeiramente, agradeço a meu companheiro, Marcelo de Gois Barbosa, que acompanhou de perto minha iniciação e crescimento como pesquisadora desde os primeiros anos de graduação até a presente defesa, incentivou e apoiou meu crescimento pessoal e profissional.

Agradeço também aos meus pais, Reinaldo de Souza Barcala e Flávia Aparecida Dalmatti Ballielo Barcala, que sempre primaram pela minha educação, cercando-me de cuidados e formando-me enquanto leitora e estudante curiosa.

À Dr^a Cleide Antonia Rapucci, que não apenas me apresentou Flannery O'Connor em 2010, como também orientou minha trajetória acadêmica de forma generosa e competente, ajudando a amadurecer as ideias e análises presentes neste trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, nº 2014/23015-6, pelo apoio financeiro e científico que possibilitou dedicação exclusiva a esta pesquisa, bem como a troca de experiências e conhecimentos em eventos acadêmicos e aprofundamento nos estudos sobre Flannery O'Connor na *Georgia College and State University* e na biblioteca Ina Dillard Russel.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, nº 130016/2015-2, pelo apoio financeiro despendido no início do desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves e à Prof^a Dr^a Kátia Rodrigues Mello Miranda, membros da Banca de Qualificação, pelos apontamentos e contribuições para o seguimento deste trabalho.

SPECIAL THANKS

A crucial part of this research was carried on during my stay in the United States of America, and, therefore, I feel obliged to thank the people that very generously made that possible.

First, I must thank Dr. Marshall Bruce Gentry, who very kindly accepted to be my supervisor even without knowing me. I am immensely grateful for the hours spent discussing Flannery O'Connor's life and work both in his office and in class.

I would also like to thank Dr. Eric Spears and all the staff from the International Education Center of Georgia College and State University for dealing with all the paperwork for the visa and arranging all the details of my stay.

To Nancy, Gordon, Katherine and Liz, the Special Collections staff at Ina Dillard Russel Library, whose daily help in finding manuscripts and resources from the O'Connor Collection was essential to my research.

To Marina Busatto Spears and Eric Spears again for very generously opening their house to me and sparing no effort to make me feel at home while in the United States, for the many hours of pleasant conversation, for driving me around and taking me to Savannah. Without you my experience would not have been half as enriching as it was.

To my roommate, Layne Newman, who drove me to Andalusia Farm and to Central State Hospital, for being such a kind and welcoming person.

And last, but not least, to Marilda Viana, my first English teacher, without whom none of these would ever have been possible.

“On the subject of the feminist business, I just never think, that is never think of qualities which are specifically feminine or masculine”

(Flannery O'Connor)

BARCALA, Débora Ballielo. **O grotesco e a personagem feminina em contos de Flannery O'Connor**. 2017. 141 f. (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, 2017.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar os contos “*A Stroke of Good Fortune*”, “*A Temple of the Holy Ghost*”, “*Good Country People*”, “*A View of the Woods*”, “*Revelation*” e “*Parker’s Back*”, da escritora estadunidense Flannery O’Connor considerando o que neles há de grotesco. Será dada especial atenção à representação do corpo grotesco, isto é, o corpo deformado, amputado, modificado, doente. Uma vez considerados os elementos grotescos, serão realizadas análises das personagens femininas nos contos: como elas são construídas e o que isso pode representar em termos de subversão da autoridade patriarcal e das particularidades da escrita de Flannery O’Connor. Por fim, serão feitas aproximações entre o grotesco e a representação da mulher nos textos da autora. Para a realização desta pesquisa, tomaremos por base as obras dos teóricos sobre o grotesco Wolfgang Kayser (2013), Mikhail Bakhtin (2013) e Mary Russo (2000); além de estudos sobre a escrita de Flannery O’Connor como a obra de Katherine Prown (2001) e outros teóricos que abordam análise de personagens.

Palavras-chave: Flannery O’Connor. Grotesco. Literatura de autoria feminina. Personagem feminina.

BARCALA, Débora Ballielo. **The grotesque and the female character in short stories by Flannery O'Connor**. 2017. 141 s. (Masters in Literature). – São Paulo State University, Sciences and Languages School, Campus of Assis, 2017.

ABSTRACT

The present work intends to analyse the short stories "A Stroke of Good Fortune", "A Temple of the Holy Ghost", "Good Country People", "A View of the Woods", "Revelation" and "Parker's Back", by the American writer Flannery O'Connor, considering what is grotesque in them. Special attention is going to be paid to the representation of the grotesque body - the deformed, amputee, modified, sick body. Once the grotesque elements are considered, analyses of the female character is going to be carried out: how they are constructed and what it may represent in terms of subversion of the patriarchal authority and of the particularities of Flannery O'Connor's writing. Finally, approximation between the grotesque and the representation of the woman is going to be done based on the author's stories. This research is going to be based on the works of the grotesque theorist Wolfgang Kayser (2013), Mikhail Bakhtin (2013) and Marry Russo (2000), besides studies about Flannery O'Connor's writing such as the work of Katherine Prown (2001) and other theorists of character analysis.

Key-words: Flannery O'Connor. Grotesque. Female authorship. Female character.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A escritora e seu país: a posição de Flannery O'Connor nos Estados Unidos e no Brasil	17
1.1 Entre a casa e o galinheiro: biografia.....	17
1.2 A carroça e o trem: Flannery O'Connor e a literatura sulista americana	26
1.3 Flannery O'Connor: recepção e fortuna crítica em seu país.....	35
1.4 Um conjunto de estranhamentos: Flannery O'Connor no Brasil	42
2. O Grotesco	50
2.1 Alguns aspectos do grotesco na ficção	50
2.2 O grotesco em O'Connor	57
2.2.1 Rebaixamento ou degradação.....	58
2.2.2 O corpo grotesco.....	66
2.2.3 O cômico e o sério	77
3 . A personagem feminina	85
3.1 “Mulheres que não se comportam como anjos devem ser monstros”: o grotesco feminino	85
3.2 “O peso de séculos jaz sobre as crianças, eu tenho certeza”: meninas e o patriarcado.....	91
3.3 Mães e filhas	100
3.4 Maternidade e casamento	113
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	136
ANEXO A – Flannery O'Connor: dois ou três anos de idade	141
ANEXO B – Flannery O'Connor nos degraus da frente de sua casa na fazenda Andalusia	141

INTRODUÇÃO

Fiction is about everything human and we are made out of dust, and if you scorn getting yourself dusty, then you shouldn't try to write fiction.

Flannery O'Connor¹

O grotesco é, em si, um conceito bastante complexo e carente de definições unânimes. Inicialmente usado para denominar a arte ornamental descoberta em escavações de um templo romano na Itália, o termo “grotesco” foi mudando de significado com o passar do tempo. Se no início fazia referência à arte que misturava os domínios animal, vegetal e humano, no Renascimento e na época romântica passou a ser sinônimo do que é estranho e de mau-gosto. No Romantismo houve ainda uma tentativa de resgate do termo, associando-o ao feio, ao horror e ao cômico, em oposição à estética do belo ou do sublime.

Victor Hugo (s/d, p. 33) chega mesmo a defender que o grotesco é que aproxima a literatura do real e que o “belo tem somente um tipo; o feio tem mil”. O belo seria então uma forma simples, simétrica, harmônica e, portanto, um conjunto completo e restrito; “O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.” (HUGO, s/d, p. 33).

Bakhtin (2013) também acredita que o grotesco é aquilo que harmoniza com o cosmos e não com o homem, simplesmente. Analisando a arte da Idade Média e do Renascimento, com base nas festas populares e no carnaval, Bakhtin chega à conclusão de que o corpo representado pelo grotesco é aberto, isto é, ele se comunica com o cosmos e está em harmonia com ele. Neste sentido, o corpo é compreendido como universal e incompleto. O corpo estaria sempre em processo entre o nascimento e a morte (momentos máximos de conexão com a terra) e é, por isso, inacabado e oposto à estética clássica, que pregava o corpo fechado, acabado e separado do mundo. Portanto, o grotesco está sempre ligado ao baixo material e corporal, ao terreno, ao plano concreto da realidade.

¹ “Ficção é sobre tudo o que é humano e nós somos feitos de pó; se você despreza ficar empoeirado, não deveria tentar escrever ficção” (O'CONNOR, 1970, p. 68).

A opinião de Bakhtin sobre o grotesco é bastante semelhante à fala de O'Connor sobre a ficção, colocada como epígrafe. Para ela, “os materiais do escritor de ficção são os mais humildes”² (O'CONNOR, 1970, p. 68)³. Flannery O'Connor era avessa a abstrações e simbolismos desnecessários: “O começo do conhecimento humano é pelos sentidos e o escritor de ficção começa onde começa a percepção humana. Ele apela pelos sentidos e não se pode apelar pelos sentidos com abstrações”⁴ (O'CONNOR, 1970, p. 67).

Em “*The Nature and Aim of Fiction*”, O'Connor critica o “espírito moderno” que retoma a concepção maniqueísta de separar espírito e matéria. Os Maniqueístas, afirma ela, “buscavam o espírito puro e tentavam alcançar o infinito diretamente, sem nenhuma mediação da matéria”⁵ (O'CONNOR, 1970, p. 68). Esse tipo de pensamento, para a autora, é o que dificulta a escrita de ficção no mundo moderno, pois, para ela, a ficção é uma arte de encarnação, isto é, uma arte que materializa; torna concreto.

Para Di Renzo (1993), o grotesco remonta às gárgulas das catedrais góticas e medievais e tem o mesmo papel que elas: promover a drenagem. Assim, as gárgulas

são literalmente trombas d'água cujas bocas sorridentes vomitam esgoto e água da chuva. [...] É uma reafirmação feroz de tudo o que a cultura nega, um escoamento daqueles sentimentos, ideias e imagens que ela censura e bane para fazer com que a vida se conforme a um padrão seguro, previsível. O grotesco é transgressivo. Cruza fronteiras, ignora limites e transborda margens (DI RENZO, 1993, p. 5).

A arte grotesca, portanto, expressa o reprimido. É o transbordamento de tudo aquilo que a cultura oficial procura negar, reprimir, abafar. De acordo com Freud (2006), o que nos causa estranheza é o sentimento reprimido que retorna. Logo, faz sentido acreditar que o grotesco causa estranheza porque remexe nas feridas e no lado escuso que a sociedade preferiria ignorar.

² “*the materials of the fiction writer are the humblest*”

³ Esta citação, assim como a maioria das citações de textos em inglês nesta dissertação, foi traduzida por mim, devido à ausência de traduções brasileiras das obras. Por isso, consideramos redundante mencionar “tradução nossa” em todas as vezes em que isto acontece. Quando o texto traduzido em questão é de autoria de Flannery O'Connor, optou-se por trazer a versão em inglês em nota.

⁴ “*The beginning of human knowledge is through the senses, and the fiction writer begins where human perception begins. He appeals through the senses, and you cannot appeal to the senses with abstractions*”

⁵ “*sought pure spirit and tried to approach the infinite directly without any mediation of matter*”

Aplicando esta ideia ao contexto da escrita feminina produzida no sul dos Estados Unidos, Yaeger (2000, p. 10) questiona: “Como escrever uma história que todos sabem, mas os brancos raramente escutam? Como falar uma história quando sua língua foi cortada? O grotesco oferece uma resposta. Oferece uma figura de linguagem com o volume aumentado”. De acordo com a autora, a maioria das escritoras da região, brancas e negras, optou pelo uso do grotesco em sua literatura porque queria representar as incongruências de um mundo em crise e mutação. O sul dos Estados Unidos passava, no fim do século XIX e em todo o século XX, por um momento de transformação econômica e social, com a derrota na Guerra da Secessão, a libertação dos escravos e os movimentos por direitos civis. A região estava em turbulência e, em uma cultura em crise,

incapaz de lidar com as mudanças no campo da vida cotidiana – a crescente demanda (dos anos trinta aos noventa) por igualdade afro-americana, por maior acesso à educação, cidadania, e recursos econômicos – a mudança explode abruptamente, via imagens de corpos monstruosos, absurdos (YAEGER, 2000, p. 4).

Associando o grotesco ao feminino, Russo (2000, p.13) argumenta que a própria palavra “grotesco” remonta à caverna e, como “metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso”. Essa associação pode sugerir uma representação positiva da feminilidade, mas é preciso ter cuidado com associações entre o corpo feminino naturalizado e os “elementos primordiais”, naturais, pois se corre o risco de resvalar na misoginia e no essencialismo.

É mais interessante pensar no grotesco como aquilo que foge à regra e, como o padrão na sociedade ocidental tende a ser masculino, o feminino já é mais associado ao grotesco por estar fora da regra. Há ainda certos padrões de comportamento esperados das mulheres pela sociedade patriarcal e desrespeitar estes padrões, isto é, ser grotesca, implica sérios riscos para as mulheres. “Em outras palavras, no mundo indicativo cotidiano, as mulheres e seus corpos, certos corpos, em certos sistemas públicos, em certos espaços públicos, já são sempre transgressores – perigosos e em perigo” (RUSSO, 2000, p.77).

É evidente que vemos na ficção de Flannery O’Connor várias características da arte grotesca. Embora não se considerasse feminista, a escritora povoou sua ficção de mulheres transgressoras, grotescas que, em muitas ocasiões, terminam

como vítimas da violência de uma sociedade normatizadora. Assim, neste estudo, procuramos defender que a ficção de O'Connor pode ser interpretada como feminista, visto que explora os conflitos de gênero e a vitimização da mulher, e o grotesco é um dos meios mais poderosos na ficção da autora para expressar os problemas das mulheres de sua época. Desse modo, o objetivo desta dissertação é mostrar que há preocupações feministas na obra de Flannery O'Connor e o grotesco é um instrumento para a representação dessas preocupações.

Os seis contos que compõem o *corpus* desta pesquisa - “*A Stroke of Good Fortune*”, “*A Temple of the Holy Ghost*”, “*Good Country People*”, “*A View of the Woods*”, “*Revelation*” e “*Parker’s Back*” - foram cuidadosamente selecionados porque cada um deles traz um aspecto diferente de “deformação” corpórea (gravidez, hermafroditismo, amputação, o “duplo”, a doença cardíaca, a obesidade e as tatuagens) e, assim, oferecem um panorama sobre as manifestações do grotesco identificáveis na obra de O'Connor. Também trazem uma variedade de personagens femininas, desde a criança, passando pela adolescente até a idade adulta. As personagens femininas ora são protagonistas, ora são personagens secundárias, mas sempre exercem um papel decisivo na narrativa. Portanto, esses contos, os três primeiros publicados em *A Good Man Is Hard to Find* (1955) e os três últimos em *Everything That Rises Must Converge* (1965), funcionam como uma amostra das variadas formas do grotesco e da representação da mulher na ficção curta da autora.

Realizar esta pesquisa, no entanto, tem sido um desafio. Ao iniciar o mestrado, deparamo-nos com um grande problema: a quase ausência de material crítico e biográfico no Brasil sobre O'Connor, ao mesmo tempo em que há uma grande produção dedicada à sua obra nos Estados Unidos. É fato que outros trabalhos sobre O'Connor já tinham sido desenvolvidos no Brasil, incluindo um projeto de iniciação científica desenvolvido por mim e pela professora Cleide Rapucci, intitulada “Um Estudo de Contrastes: a Questão Racial e a Tradução em Flannery O'Connor”⁶, mesmo com acesso a pouco material, mas a perspectiva de

⁶ Nessa pesquisa de iniciação científica, realizada de 2011 a 2013, foram analisadas as traduções dos contos “*The Geranium*”, “*The Train*”, “*The Artificial Nigger*” e “*Everything That Rises Must Converge*” com foco nas traduções de termos e trechos que expressavam preconceito racial das personagens.

fazer um estudo que não dialogasse com a fortuna crítica internacional não nos parecia promissora.

Assim, buscando suprir a lacuna de obras críticas e aprimorar o conhecimento da vida e obra da autora, entramos em contato com o professor doutor Marshall Bruce Gentry, encarregado dos estudos sobre Flannery O'Connor na *Georgia College and State University*, em Milledgeville, Geórgia, onde O'Connor não só viveu como também frequentou a universidade. O acervo da *Georgia College* sobre Flannery O'Connor é possivelmente o mais completo, contendo manuscritos dos textos da autora, cartas escritas por ela, sua biblioteca pessoal à época de sua morte, além de textos críticos e vídeos baseados em sua obra. O professor Gentry é uma autoridade nos estudos o'connorescos, tendo publicado o livro *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*, baseado em sua tese de doutorado, no ano de 1986. Desde então, organizou vários livros e, como chefe dos estudos sobre O'Connor na *Georgia College*, é editor-chefe do *Flannery O'Connor Review*, periódico anual inteiramente dedicado à autora. Parecia-nos, então, ser a pessoa mais qualificada para orientar um estágio de pesquisa no exterior.

Com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, parti para a Geórgia no dia 3 de janeiro de 2016, para um estágio que duraria dois meses. Apesar de curto, o período no exterior foi muito produtivo para esta pesquisa. Na *Special Collections* da biblioteca Ina Dillard Russel, na *Georgia College*, tive acesso aos manuscritos de quatro dos seis contos analisados nesta dissertação ("*A Stroke of Good Fortune*", "*A View of the Woods*", "*Revelation*" e "*Parker's Back*"), além dos manuscritos de *Wise Blood*, romance do qual fazia parte o conto "*A Stroke of Good Fortune*" e da palestra "*Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*". Também lá pude ler cartas de Regina O'Connor, mãe de Flannery; consultar anotações em uma biografia de Rabelais que constava da biblioteca pessoal da autora e assistir a vídeos de entrevista e cinema baseado em sua obra.

Este trabalho com os manuscritos foi de fundamental importância para a compreensão do processo de criação de Flannery O'Connor e para o levantamento de questões antes não percebidas sobre suas personagens femininas. O acesso aos livros, dissertações, teses e periódicos da biblioteca Ina Dillard Russel também foi vital para o aprofundamento crítico deste trabalho, bem como a orientação e as

indicações de leitura do professor Gentry, direcionadas ao grotesco e a análises feministas.

De forma a atingir o objetivo e melhor organizar o trabalho, esta dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro é um esforço de contextualização da obra de Flannery O'Connor nos Estados Unidos e no Brasil. Inicialmente é apresentada uma breve biografia, com base nos trabalhos de Jean Cash (2003) e Brad Gooch (2009), na qual se procurou destacar aspectos da vida da autora que sejam relevantes para a compreensão de sua obra e deste trabalho. Em seguida tenta-se explicar a posição ambígua ocupada por Flannery O'Connor na comunidade literária sulista norte-americana. Sua condição de mulher branca a colocava nessa posição ambígua, pois enquanto branca era participante da classe dominante de sua região, mas enquanto mulher era oprimida. Para isso baseamos nosso trabalho em Sarah Fodor (1996), Katherine Prown (2001) e Sarah Gordon (2003). Depois são feitas considerações sobre a recepção e a fortuna crítica da obra da autora nos Estados Unidos e, por fim, tecemos comentários sobre a fortuna crítica, ainda pequena, da ficção de O'Connor no Brasil.

No segundo capítulo passamos à discussão teórica sobre o grotesco e à análise dos contos de O'Connor sob essa perspectiva. Este capítulo está dividido em duas partes. Na primeira apresentamos, de forma resumida, as principais linhas teóricas adotadas no estudo do grotesco, a saber: Victor Hugo (s/d), Wolfgang Kayser (2013) e Mikhail Bakhtin (2013). Explicamos suas diferenças e procuramos buscar pontos de contato para guiar a análise do *corpus* deste estudo. Na segunda parte, baseando-nos também em Marshall Bruce Gentry (1986) e Anthony Di Renzo (1993), exploramos os aspectos grotescos na ficção Flannery O'Connor e abordamos três temáticas grotescas principais: o rebaixamento, o corpo e o cômico. Acreditamos que estas características podem ser identificadas em todas as narrativas aqui estudadas, mas, para garantir maior objetividade ao texto, exploramos mais, sob a temática do rebaixamento, os contos "*Parker's Back*", "*A View of the Woods*" e "*Revelation*", todos do segundo livro de contos de O'Connor, *Everything That Rises Must Converge* (1965). Sob a temática do corpo, analisamos "*A Stroke of Good Fortune*", "*A Temple of the Holy Ghost*" e "*Good Country People*", do primeiro livro *A Good Man Is Hard To Find* (1955). Na terceira parte, "O cômico e

o sério”, abordamos os contos “*A View of the Woods*”, “*Parker’s Back*” e “*A Temple of the Holy Ghost*”.

No terceiro capítulo, são apresentadas análises das personagens femininas nas narrativas e procura-se demonstrar não apenas a posição ocupada pelas mulheres na ficção de O’Connor, como também a função do grotesco em relação ao feminino em sua obra. Para isso, inicialmente discorre-se sobre o grotesco feminino e a escrita de autoria feminina, com base nas obras de Gilbert e Gubar (2000), Russo (2000) e Yaeger (2000). Em seguida, são analisadas a protagonista não nomeada de “*A Temple of the Holy Ghost*”, e Mary Fortune, de “*A View of the Woods*”, pois ambas demonstram o poder do patriarcado sobre as mulheres ainda na infância. Depois são analisadas Hulga Hopewell, de “*Good Country People*”, e Mary Grace, de “*Revelation*”, e suas respectivas mães, pois há muitas semelhanças no relacionamento mãe e filha. Por fim, apresenta-se a questão da maternidade e casamento a partir da análise das personagens Ruby Hill, de “*A Stroke of Good Fortune*”, Ruby Turpin, de “*Revelation*”, e Sarah Ruth, de “*Parker’s Back*”. Procuramos abordar o problema da autoria feminina em Flannery O’Connor e sua relação com o patriarcado, explicando como o grotesco concorre, em sua obra, para a veiculação de preocupações feministas e para a crítica da sociedade patriarcal.

1. A escritora e seu país: a posição de Flannery O'Connor nos Estados Unidos e no Brasil

As for biographies, there won't be any biographies of me because, for only one reason, lives spent between the house and the chicken yard do not make exciting copy.
*Flannery O'Connor*⁷

1.1 Entre a casa e o galinheiro: biografia

Proveniente de uma família de fortes raízes irlandesas e católicas, Mary Flannery O'Connor, filha de Regina Cline O'Connor e Edward Francis O'Connor, nasceu em 25 de março de 1925, em Savannah, Geórgia. “Exclusivamente irlandesa em ambos os lados, seus ancestrais se estabeleceram na Geórgia, principalmente em Savannah, durante o século XIX.” (CASH, 2002, p. 5-6). Seu bisavô paterno, Patrick O'Connor, emigrara da Irlanda em meados de 1800 e estabeleceu um negócio de vagões em Savannah. A catedral na qual Flannery foi batizada havia sido fundada por outro ancestral seu, John Flannery, na década de 1870, de cuja mulher, Mary Ellen Flannery, a autora herdou o nome. Este também era o nome de uma ala (*Flannery Memorial*) do hospital em que a escritora nasceu, *St. Joseph's Hospital*, fundada por Kate Flannery Semmes (filha de John Flannery) com a fortuna deixada pelo pai.

Sua família, portanto, já estava bem estabelecida na Geórgia antes de seu nascimento. Seu avô materno, Peter James Cline, um mercador, fazendeiro e político bem-sucedido, tinha inclusive sido eleito prefeito de Milledgeville em 1888. “Cline casou-se sucessivamente com duas das filhas de Hugh e Johannah Harty Treanor, Kate e Margaret Ida.” (CASH, 2002, p. 7) e teve com elas dezesseis filhos, um deles Regina Cline O'Connor.

A infância e a vida de Flannery foi marcada pela imagem da mãe e das tias solteiras e protetoras, de cuja atenção Flannery, enquanto filha única do casal Regina e Edward, não conseguia se desviar. A prima Kate Semmes também era uma figura importante na família. Ela vivia na casa ao lado dos O'Connor em

⁷ “Em relação a biografias, nenhuma haverá sobre mim, por apenas uma razão, vidas passadas entre a casa e o galinheiro não dão biografias emocionantes.” (O'CONNOR *apud* GOOCH, 2009, p. 1).

Savannah e exercia um grande controle financeiro sobre a família. Assim, embora a menina fosse muito próxima de seu pai, “Regina Cline O’Connor e sua prima Kate Flannery Semmes criaram a aura matriarcal que permeou a infância de Mary Flannery” (CASH, 2002, p. 10). Essa aura estendeu-se por toda a vida da autora, pois quando viveu em Milledgeville na adolescência, O’Connor dividia a casa com a mãe e duas tias solteiras.

Regina era uma mãe bastante controladora e rígida para Mary Flannery. “Aparentemente, Regina tinha uma lista (mental ou escrita) de crianças que ela permitia que brincassem com sua filha” (CASH, 2002, p. 12) e se alguma criança que não estivesse na “lista” aparecesse para brincar, Regina a mandaria de volta para casa. Ela também não permitia que a filha tivesse cachorros ou gatos. Curiosamente, já na infância Flannery passou a chamar os pais pelo primeiro nome. “Quando um amigo perguntou-lhe porque ela chamava sua mãe de ‘Regina’, Mary Flannery respondeu, ‘Bem, do que você queria que eu a chamasse, ‘Miss Regina’ como você chama?’” (CASH, 2002, p. 12).

Aos seis anos de idade, em 1931, O’Connor foi matriculada no primeiro grau na *St. Vincent’s Grammar School for Girls*, onde suas professoras eram todas freiras irlandesas, cuja autoridade a menina sempre questionava. Uma de suas professoras, Irmã Consolata, lembra que Mary Flannery falava com os adultos como se ela estivesse no mesmo nível que eles (CASH, 2002, p. 16). Nessa época, O’Connor desenvolveu o hábito de ler e de seu tempo em *St. Vincent’s* datam suas primeiras histórias sobre uma família de patos que viajava pelo mundo e sua primeira experiência com a ironia em uma história denominada “*My Relatives*”, na qual descrevia vividamente seus parentes.

Flannery gostava de observar as galinhas no quintal e uma em particular chamou sua atenção. A galinha andava em direções incomuns o que deu à menina a ideia de treiná-la para andar para trás. De acordo com Connie Ann Kirk (2008, p. 3-4), o “feito chamou a atenção de várias pessoas locais e a notícia se espalhou até Nova York. De lá, a companhia Pathé News enviou à Geórgia um cinegrafista para filmar a performance de O’Connor e sua galinha”. Este pequeno filme denominado “*Do you Reverse?*”, lançado em março de 1932, foi exibido por todo o país antes das grandes atrações nos cinemas e ainda hoje está disponível na Internet. Foi um momento de notoriedade e fama da pequena Mary Flannery antes de sua fama

como escritora. Flannery, no entanto, nunca chegou a vê-lo, pois não foi exibido em Savannah, de acordo com Brad Gooch (2009, p. 4). Desde então, O'Connor começou a colecionar aves incomuns, algumas com olhos de cores diferentes, outras com pescoços longuíssimos. Seu sonho de consumo era encontrar uma ave com três pernas ou três asas.

Em 1938, seu pai, que trabalhava no ramo de construção, tendo sido dono da *Dixie Realty Company* e da *Dixie Construction Company* (as quais renderam a ele problemas financeiros durante os anos da Grande Depressão), teve que se mudar de Savannah para Atlanta, capital da Geórgia, devido a um emprego que conseguira na *Federal House Administration*. O'Connor e sua mãe se mudaram para Atlanta em 1939, mas não conseguiram se adaptar à vida urbana e no fim do ano letivo de 1940 se mudaram para Milledgeville e foram viver com a família de Regina.

Em Milledgeville, Flannery matriculou-se na *Peabody High School*, pois não havia escola paroquial na cidade. Esta era uma escola experimental, na qual os alunos tinham a permissão de escolher matérias de seu próprio interesse para cursar, não havendo currículo obrigatório, apenas “atividades”. A então adolescente O'Connor envolveu-se em atividades extracurriculares como desenho de charges e chegou a ser diretora de arte do jornal da escola, o *Peabody Palladium*. Ao deixar a escola, O'Connor criticou sua estrutura, pois acreditava ter uma formação deficiente em áreas como história e estudos clássicos, apesar de ler muito sobre os mitos greco-romanos e a obra de Edgar Allan Poe, em casa.

Seu pai, Edward, que continuara vivendo em Atlanta devido a seu trabalho, começou a sofrer severas dores e doenças, até que, no ano de 1940, foi forçado a se aposentar. Edward mudou-se então para Milledgeville a contragosto, mas viveu apenas um ano na cidade, pois faleceu em 1941, aos quarenta e cinco anos, vítima de lúpus, uma doença crônica e autoimune. Flannery sempre fora muito próxima de seus pais, mas considerava-se parecida com Edward em especial, pois ele, diferentemente de sua mãe, não tentava moldá-la em uma “perfeita garota sulista”, mas a aceitava como era (GOOCH, 2009, p. 27). Portanto, a morte de seu pai teve uma grande influência sobre a jovem de dezesseis anos, de forma que O'Connor raramente falava sobre ele nos anos subsequentes, mas sua ficção está repleta de viúvas e órfãos, o que implica em maridos e pais mortos. Em 1942, Mary Flannery formou-se na *Peabody High School*.

Apenas dez dias após sua formatura, O'Connor já estava matriculada num curso superior especial de três anos, que tinha essa duração devido ao período da Segunda Guerra Mundial, na *Georgia State College for Women (GSCW)*. Como todas as suas colegas de ensino médio, à exceção de uma, Flannery apenas migrou da *Peadody* para a GSCW, a faculdade local, que não requeria que ela deixasse de viver na casa de sua família em Milledgeville. Por ter duração mais curta, seu curso não tinha férias de verão ou inverno.

Por não morar no dormitório da faculdade, O'Connor não viveu com tanta intensidade a efervescência de ideias feministas e de igualdade racial que tomavam conta das moças no período de guerra. Também não passou pela experiência de ter suas idas e vindas e suas atitudes controladas por uma direção que, apesar de se dizer progressista quanto à questão racial, ainda exercia um forte papel autoritário sobre a mulher, ao ponto de controlar o número de encontros que podiam ter a cada semana e suspender duas alunas que “contrabandearam” duas garrafas de Coca-Cola para os quartos. Além de manter-se afastada da vida política do campus, O'Connor evitava os encontros e os namoros, diferentemente das colegas.

Nas aulas de inglês e redação, O'Connor teve professores que não apreciavam seu estilo de escrita e tentavam mudá-lo. Uma professora reconhecia seu talento, mas gostaria que ela escrevesse mais “como Jane Austen” (GOOCH, 2009, p. 86). O Dr. William T. Wynn, seu professor seguinte, não gostava de seus textos e tentara torná-los mais *ladylike*, isto é, mais “femininos”. Para evitar ser aluna do Dr. Wynn novamente, O'Connor escolheu graduar-se em Ciências Sociais e não em Inglês.

Assim como no ensino médio, Flannery continuou a produzir *cartoons* para o jornal da GSCW, desta vez sobre a vida universitária, e tornou-se editora de arte. Algumas de suas charges, produzidas entre o ensino médio e a faculdade, foram reunidas no volume *Flannery O'Connor: The Cartoons*, editado por Kelly Gerald e publicado em 2012. Durante a graduação, Flannery também continuou a publicar seus textos e começou a assiná-los como M. F. O'Connor, como uma forma de tornar seu nome “mais neutro”.

Ao final de sua graduação, O'Connor cursou a disciplina *Social Science 412: Introduction to Modern Philosophy* que provou ser a mais importante de todo o curso, pois o professor responsável, George Beiswanger, reconheceu em sua aluna

mais do que uma estudante comum. A moça não concordava com nada do que o professor ensinasse, devido à fé cristã dela, mas ainda assim, Beiswanger viu nela uma escritora nata e a encorajou a se inscrever para a pós-graduação na universidade de Iowa, onde ele também estudara. O professor conseguiu ainda, através de seus contatos, uma bolsa de estudos para a jovem.

Ela se inscreveu para o programa de pós-graduação em jornalismo, pois almejava uma carreira no cartunismo jornalístico. No entanto, logo em seu primeiro semestre em Iowa, O'Connor percebeu que a carreira jornalística não era o melhor para ela e, no início do outono de 1945, foi pessoalmente procurar Paul Engle, diretor do programa para escritores de Iowa, para pedir-lhe que a admitisse como aluna. Engle solicitou-lhe que submetesse algum texto de sua autoria, para avaliar sua adequação ao programa de escrita. No dia seguinte, ao ler alguns contos enviados por O'Connor, Engle imediatamente reconheceu seu talento e aceitou-a em seu *Iowa Writer's Workshop*, um programa de escrita criativa, para o qual a estudante foi transferida no segundo semestre.

O *Iowa Writer's Workshop* era um programa bastante inovador à época, já que permitia que o aluno apresentasse textos literários como sua dissertação de Mestrado. As aulas consistiam em reuniões com os poucos alunos para a leitura e a discussão de seus textos. Cash (2002, p. 82) conta que, na turma de O'Connor no *workshop* havia apenas duas mulheres além de Flannery: Kay Burford e Mary Mudge Wiatt. Nenhuma das duas se tornou realmente íntima de O'Connor, mas "Burford lembra que, embora 'pensassem bem' do trabalho de O'Connor, ele não era tão louvado quanto o dos homens, em sua maioria veteranos da Segunda Guerra Mundial, que coletivamente aprovavam as histórias de guerra uns dos outros" (CASH, 2002, p. 82). No entanto, apesar de dominarem o curso, Cash afirma que nenhum homem escritor emergiu do *workshop* com a mesma estatura literária que O'Connor. Muitos publicaram ficção e poesia, mas suas carreiras foram bem-sucedidas apenas nas áreas editoriais e da licenciatura.

Iowa foi, portanto, de extrema importância para a trajetória literária de O'Connor, pois foi lá que ela começou a trabalhar no desenvolvimento de seu estilo próprio. É também em Iowa que O'Connor faz a "mudança" definitiva em seu nome, passando a apresentar-se apenas como Flannery O'Connor e não mais Mary Flannery. Ela relata ainda que foi também na pós-graduação que começou a ler

avidamente obras de autores católicos como James Joyce, sulistas como William Faulkner, russos como Dostoievsky e praticamente toda a ficção de Joseph Conrad. Inicialmente pela imitação destes autores, O'Connor começou a desenvolver a própria escrita e deste período datam seus primeiros contos: *"The Geranium"*, *"The Barber"*, *"The Turkey"* e *"The Train"*. Este último, sobre a personagem Hazel Wickers, foi escrito com base em sua experiência em viagens de trem de Iowa à Geórgia, com a intenção deliberada de tornar-se o primeiro capítulo de um romance. Flannery começou a escrever o conto no Natal de 1946 e finalizou-o em Iowa em 1947. *"The Train"* foi também o último dos seis contos escritos para a obtenção do título de Mestre, juntamente com *"The Geranium"*, *"The Barber"*, *"Wildcat"*, *"The Crop"* e *"The Turkey"*, que compunham a dissertação denominada *"The Geranium: A Collection of Short Stories"*.

Em 1947, O'Connor submeteu os primeiros quatro capítulos de seu romance *Wise Blood*, sobre o veterano de guerra Hazel que volta para casa e torna-se pregador de uma nova seita, para o *Rinehart-Iowa Award* para primeiros romances e, em maio do mesmo ano, recebeu a notícia de que era a vencedora do prêmio. Nos primeiros rascunhos desse romance, Hazel tinha uma irmã, Ruby Hill, que ao descobrir que estava grávida decide fazer um aborto. A história de Ruby foi reescrita por O'Connor e resultou no conto inicialmente publicado como *"A Woman in the Stairs"* (1949) e posteriormente como *"A Stroke of Good Fortune"* (1953), conto que será analisado nesta dissertação. Neste mesmo ano, Engle garantiu para sua aluna uma vaga de professora assistente em Iowa. Ao fim do ano letivo de 1948, O'Connor havia sido aceita na colônia de artistas Yaddo, em Saratoga Springs, "onde ela planejava continuar trabalhando em seu romance naquele verão" (KIRK, 2008, p. 7).

Em Yaddo eram admitidos apenas artistas convidados pela diretora Elizabeth Ames. Na década de quarenta, apesar de a maioria dos artistas ainda ser masculina, Ames buscou trazer novas artistas mulheres e Yaddo tornou-se talvez a primeira comunidade literária onde mulheres conviviam e trabalhavam juntas. Carson McCullers, Katherine Anne Porter, Agnes Smedley e Eudora Welty foram algumas das mulheres, além de O'Connor, a viver em Yaddo (Showalter, 2009). Sobre a colônia, Showalter (2009, p. 367) afirma:

Aberta em 1926 em uma propriedade de quatrocentos acres deixada pela rica família Trask, Yaddo foi construída ao redor de uma mansão vitoriana de cinquenta e cinco cômodos, com um salão de jantar grandioso, um

jardim de rosas e um arboreto, além de estúdios afastados e residências adjacentes. Yaddo também hospedou numerosos pintores, compositores e escritores refugiados da Europa nazista.

O'Connor chegou a Yaddo em junho de 1948. "Seu plano era trabalhar em seu romance em junho e julho" (KIRK, 2008, p. 7). Em Yaddo, Flannery, assim como todos os artistas, possuía um estúdio próprio, uma espécie de cabana, onde deveria trabalhar em sua escrita durante o dia. À noite ocorriam grandes jantares com todos os artistas, muitos dos quais boêmios que se envolviam romanticamente e frequentavam festas na cidade próxima. O'Connor nunca adotou este estilo de vida. Continuou frequentando missas diariamente e era vista conversando com as famílias de empregados de Yaddo.

Ao final do verão de 1948, O'Connor foi convidada a permanecer em Yaddo durante o outono e aceitou o convite. Já no início de 1949, ela tinha nove capítulos de seu romance prontos para enviar para sua agente literária, Elizabeth McKee. Durante sua estada na colônia, Flannery esteve envolvida com uma controversa tentativa de demissão da diretora Ames, acusada por alguns artistas de proteger uma suposta espiã soviética. Essa suspeita não se confirmou, mas, em fevereiro de 1949, O'Connor deixou Yaddo e partiu para a cidade de Nova Iorque.

Lá, a escritora fez vários contatos com colegas de profissão e editores, incluindo Robert Giroux, que viria a ser editor de seu romance, quando ela rompesse o contrato com Rinehart. Ela também conheceu Robert Fitzgerald, poeta e tradutor, e sua mulher Sally, com quem teve uma amizade duradoura. Após sua morte, o casal Fitzgerald foi o responsável por selecionar e editar a correspondência de O'Connor e publicá-la no volume *The Habit of Being*. Os Fitzgerald tinham uma grande família e convidaram O'Connor para alugar um quarto em sua casa, onde ela escrevia pelas manhãs e trabalhava como babá das crianças Fitzgerald à tarde.

Pouco antes do Natal de 1950, O'Connor começou a sentir dores e foi diagnosticada pelo médico da família Fitzgerald com artrite. No trem a caminho de Milledgeville, a autora passou tão mal que teve de ser hospitalizada assim que chegou à cidade. No hospital de Milledgeville, os exames revelaram que O'Connor sofria de lúpus, a mesma doença que vitimara seu pai, porém a família escondeu o diagnóstico de Flannery por algum tempo. Regina mudou-se para a fazenda da família, *Andalusia*, para que O'Connor pudesse ter um quarto no andar térreo. Lá, Flannery continuou trabalhando em *Wise Blood*, entre uma internação e outra.

No processo de revisão de seu romance, Flannery foi aconselhada a enviar o manuscrito para a escritora e crítica literária Caroline Gordon, com quem estabeleceu um relacionamento duradouro e que teve muita influência sobre sua obra. *Wise Blood* foi finalmente publicado em março de 1952 e recebeu tanto críticas positivas quanto negativas. As primeiras resenhas classificaram o romance como “estranho”, “monótono” e “artístico demais” e sua autora foi considerada “insana” por um crítico (GOOCH, 2009, p. 206). Seguiram-se, no entanto, resenhas mais favoráveis, como a de Sylvia Stallings, para o *New York Herald Tribune Book Review*, que considerava o romance “bem-sucedido em contar uma história ao mesmo tempo delicada e grotesca” (GOOCH, 2009, p. 207). Os críticos eram unânimes em um ponto: Flannery O’Connor era decididamente uma escritora talentosa.

Todavia, este talento não era reconhecido em sua terra, nem mesmo por sua família, que não entendia sua obra. Assim, em junho do mesmo ano, Flannery tentou voltar a viver em Nova Iorque, mas uma infecção viral atacou novamente seus sintomas de lúpus e a autora retornou à Geórgia depois de apenas cinco semanas. Em Milledgeville, O’Connor passou por duas transfusões de sangue e ficou internada por seis semanas. Entendendo as consequências do lúpus, uma doença até então incurável, O’Connor percebeu que não teria escolha senão mudar-se em definitivo para Milledgeville, para ser cuidada pela mãe.

O diagnóstico e a vida em uma cidade rural, não significaram, no entanto, o fim da carreira literária de O’Connor. Seu médico recomendou que ela escrevesse apenas durante as manhãs, descansando à tarde. Apesar disso, conforme a reputação de O’Connor crescia entre estudantes, escritores e artistas, a autora recebia em *Andalusia* muitos visitantes, chegando até mesmo a fazer encontros literários regulares. De acordo com Kirk (2008, p. 11)

O’Connor também manteve contato com o mundo exterior através de sua volumosa correspondência. Como a coletânea de cartas, *“A Habit of Being”*, mostra, ela manteve contato com aproximadamente 50 correspondentes e escreveu quase 800 cartas de 1948 até sua morte. A maioria dessas cartas foi escrita de 1951 em diante e foi enviada de *Andalusia*.

A fazenda *Andalusia* é também importante porque serve de cenário ou inspiração para várias de suas histórias, como *“The Displaced Person”*, por exemplo, na qual é narrada a história de uma família de poloneses que migra para trabalhar

em uma fazenda nos Estados Unidos, assim como acontecera com uma família de poloneses que viera trabalhar em *Andalusia* em agosto de 1953. Também “*Good Country People*”, conto no qual mãe fazendeira e filha, brilhante intelectual, vivem em uma fazenda sem uma figura paterna, foi claramente inspirado no relacionamento conturbado entre Flannery e Regina, vivendo em *Andalusia*.

Em 1955, foi publicada a coletânea *A Good Man is Hard to Find and Other Stories*, que trazia os contos “*A Good Man is Hard to Find*”, “*The River*”, “*The Life You Save May Be Your Own*”, “*A Stroke of Good Fortune*”, “*A Temple of the Holy Ghost*”, “*The Artificial Nigger*”, “*A Circle in the Fire*”, “*A Late Encounter with the Enemy*”, “*Good Country People*” e “*The Displaced Person*”.

Mesmo com todos os seus problemas de saúde, que se agravavam rapidamente, a despeito dos constantes cuidados a que era submetida, O'Connor não ficou confinada à fazenda após seu diagnóstico. “A verdade é que O'Connor era uma mulher corajosa e determinada que viajava frequentemente tanto localmente quanto pelo país, visitando amigos, dando palestras e fazendo discursos e uma viagem de peregrinação ao exterior” (KIRK, 2008, p.13), que aconteceu em 1958 e durou dezessete dias, nos quais Flannery e sua mãe visitaram a Irlanda, Londres, Paris, Lourdes, Roma e Lisboa. A autora participou de encontros literários em Milledgeville, Macon e Atlanta e fazia palestras em universidades regularmente. Algumas dessas palestras e discursos compõem o volume *Mystery and Manners* (1970), também editado por Sally e Robert Fitzgerald e publicado postumamente.

No mesmo ano em que publicou seu primeiro romance, *Wise Blood*, em 1952, O'Connor começou a trabalhar no segundo, que viria a se chamar *The Violent Bear It Away*, completado em 1959 e publicado em 1960 por *Farrar, Straus and Cudahy*. Este romance também recebeu todo tipo de críticas. Houve os que criticaram negativamente a obra e, o que era mais doloroso para O'Connor, realizaram investigações de sua vida particular para revelar ao público detalhes de sua doença e “confinamento” na fazenda, dizendo que a autora passava parte de sua vida presa a muletas. Sua amiga, Elizabeth Bishop, revela, em uma carta para outro escritor, que ficou desapontada com o romance. Bishop desejava que O'Connor parasse de escrever sobre fanáticos religiosos, mas admitia que sua escrita era “econômica, clara, aterrorizante, real” (GOOCH, 2009, 321).

Em fevereiro de 1964, O'Connor foi submetida a uma cirurgia para a retirada de um tumor fibroide e, em seguida, precisou de tratamento devido a uma infecção renal pós-operatória, da qual nunca se recuperou totalmente. Entre as muitas internações pelas quais passou ao longo do ano, a autora insistia em continuar escrevendo, chegando até a esconder contos debaixo do travesseiro no hospital (principalmente manuscritos de "*Parker's Back*"), já que a haviam proibido de trabalhar. Em 21 de maio, O'Connor assinou o contrato para a publicação de sua segunda coletânea de contos, denominada *Everything That Rises Must Converge*, que trazia, além do conto homônimo, as seguintes narrativas: "*Greenleaf*", "*A View of the Woods*", "*The Enduring Chill*", "*The Comforts of Home*", "*The Lamé Shall Enter First*", "*Revelation*", "*Parker's Back*" e "*Judgment Day*", mas só foi publicado postumamente, em 1965.

Flannery O'Connor faleceu nas primeiras horas do dia 3 de agosto de 1964, aos 39 anos, devido a falência renal, após ter entrado em coma no dia anterior. Logo no dia 4 de agosto, uma missa foi celebrada em sua homenagem na *Sacred Heart Church* e a autora foi enterrada junto de seu pai no *Memory Hill Cemetery*, em Milledgeville. Embora não tenha deixado uma obra extensa, publicou em vida dois romances, uma coletânea e mais alguns contos em periódicos, resenhas críticas sobre outros livros e deixou material que permitiu a publicação de mais uma coletânea de contos, um livro de ensaios e uma coletânea de cartas. Mais recentemente, no ano de 2013, foi publicada mais uma obra de autoria de O'Connor: *A Prayer's Journal*, uma seleção de orações que a autora escrevia em seu diário. Apesar da brevidade, sua obra teve um grande alcance e seu impacto é característico das obras-primas dos grandes mestres da literatura.

1.2 A carroça e o trem: Flannery O'Connor e a literatura sulista americana

Em sua palestra "*Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*", proferida na Wesleyan College, em Macon, Geórgia, Flannery O'Connor comenta que a dificuldade de ser um escritor no Sul dos Estados Unidos é grande, já que há muitos bons escritores na região. O fato de todos escreverem sobre a mesma conjuntura social faz com que o escritor tenha de tomar cuidado para "não fazer mal aquilo que já foi feito em sua completude" (O'CONNOR, 1988, p. 818). Ela também

comenta que a presença de William Faulkner faz toda a diferença “naquilo que o escritor pode e não pode permitir a si mesmo fazer. Ninguém quer sua carroça parada no mesmo trilho em que a *Dixie Limited* está avançando”⁸ (O’CONNOR, 1988, p. 818).

Embora O’Connor enxergasse Faulkner como um trem veloz que poderia atropelar a carroça de escritores sulistas menores, incluindo ela mesma,

O *Oxford Companion to Women’s Writing in the United States* afirma que “O’Connor atrai a atenção crítica de mais acadêmicos a cada ano do que qualquer outra escritora americana do século vinte.” Em outras palavras, ela é a equivalente feminina do grande escritor do Mississippi, e seu companheiro sulista William Faulkner (JORDAN, 2005, p.50).

Essa comparação, no entanto, é bastante problemática e não queremos, neste trabalho, afirmar a importância da obra de O’Connor na literatura americana colocando-a como a “equivalente feminina” de um autor americano consagrado e vencedor de um prêmio Nobel, pois isto seria reforçar a postura e os padrões literários machistas nos quais a própria autora se via inevitavelmente enredada. É inegável, conforme nos informa Gordon (2003), que O’Connor sofreu influência de Faulkner em seus primeiros rascunhos. No início do desenvolvimento de seu estilo, a escritora tentou criar um fluxo de consciência parecido com o do autor. “Ela foi astuta o suficiente, no entanto, para perceber que deveria avançar, que seu estilo deveria ser próprio” (GORDON, 2003, p. 202). Logo, apesar de admirar a obra de Faulkner, a fala sobre ele demonstra a angústia da autora em ter seu trabalho sempre comparado e pautado por padrões masculinos.

Ao falar sobre sua própria trajetória literária, O’Connor menciona que, quando começou a escrever, foi logo classificada como pertencendo à *School of Southern Degeneracy* (Escola da Degeneração Sulista, em tradução nossa). Ela afirma: “cada vez que eu ouvia sobre a Escola da Degeneração Sulista, eu me sentia como Brer Rabbit preso na boneca de piche”⁹ (O’CONNOR, 1988, p. 814)¹⁰. No manuscrito¹¹ de

⁸ “*The presence alone of Faulkner in our midst makes a great difference in what the writer can and cannot permit himself to do. Nobody wants his mule and wagon stalled on the same track the Dixie Limited is roaring down.*”

⁹ Brer Rabbit é um personagem popular no sul dos Estados Unidos. Brer Rabbit, ou Brother Rabbit é “malandro” e provoca as autoridades e desrespeita os padrões morais. Em uma de suas histórias, alguém faz uma boneca de piche para enganar Brer Rabbit que, quando a vê e sente-se ignorado, resolve bater na boneca, mas, quanto mais ele bate e tenta se livrar, mais preso na boneca fica.

uma versão anterior à palestra publicada como “*Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*”, O’Connor menciona também que, algum tempo depois, alguns críticos enquadraram sua obra em algo chamado “O Culto do Grotesco Gratuito”, que ela considerou como algo ainda mais degradante, posto que não era nem mesmo uma escola literária, apenas um “culto”¹². Em outra versão da palestra, desta vez posterior à versão publicada, a autora menciona que sua obra tem sido chamada de gótica, algo que considera um insulto, já que o gótico, para ela, usa o excesso e a morbidez por eles mesmos, sem um sentido moral mais profundo¹³.

Por esses exemplos podemos notar que O’Connor resistia às classificações que procuravam dar à sua obra, principalmente porque ela acreditava que sua ficção era primordialmente católica. No entanto, ela mesma conseguiu aceitar a classificação de grotesca, como sua palestra sobre o tema parece demonstrar. Ainda no mesmo texto, a autora faz menção ao panfleto *I’ll Take My Stand*, um manifesto pró-Sulista, publicado por um grupo de escritores, poetas, ensaístas e romancistas com raízes no Sul dos Estados Unidos em 1930. Acredita-se que esse grupo, chamado de Agrários ou Fugitivos teve grande influência na obra de O’Connor, principalmente após sua ida para o curso de escrita criativa em Iowa.

De acordo com Prown (2001), John Crowe Ransom e Allen Tate, principais nomes dos Fugitivos/Agrários, tiveram um papel fundamental na emergência de uma escrita e crítica sulistas no século XX. Enquanto críticos e editores, mais do que como escritores, os Agrários “ajudaram a lançar as bases do que mais tarde viria a ser chamado de ‘*Southern Literary Renaissance*’” (PROWN, 2001, p. 25). A estudiosa defende que os princípios teóricos e estéticos de Flannery O’Connor originaram-se em grande parte do pensamento destes escritores. No entanto, conforme nos informa Sarah Gordon (2003), O’Connor não tinha o hábito de ler a obra dos escritores Agrários, tendo lido a já mencionada obra *I’ll Take My Stand* apenas no último ano de sua vida. A autora conhecia pessoalmente vários dos

¹⁰ “*When I first began to write, my own particular bête noire was that mythical entity, The School of Southern Degeneracy. Every time I heard about the School of Southern Degeneracy, I felt like Brer Rabbit stuck on the tar-baby.*” (O’CONNOR, 1988, p. 814).

¹¹ Manuscritos não publicados consultados no acervo da biblioteca Ina Dillard Russel, na Georgia College and State University, em Milledgeville, Geórgia, durante um estágio de pesquisa no exterior financiado pela Fapesp, entre janeiro e março de 2016.

¹² Arquivo 203a da coleção de Georgia College.

¹³ Arquivo 248a da coleção de Georgia College.

Agrários como John Crowe Ransom, Robert Penn Warren, Andrew Lytle, Allen Tate e Caroline Gordon, mas não apreciava a obra deles particularmente.

Portanto, a influência do grupo pode ter se dado através de seu papel importante na disseminação e institucionalização de discursos norteadores da escrita sulista moderna e na formulação de teorias gerais de interpretação literária. Um dos principais objetivos dos Agrários era substituir a idealização da mulher (identificada como uma tendência do século XIX) pela “primazia do intelecto masculino e da masculinidade branca sulista” (PROWN, 2001, p. 26). Ao ligar os princípios da literatura romântica do século anterior com uma audiência majoritariamente feminina, os Agrários procuraram fundar uma nova estética que negasse o Romantismo e rejeitasse o feminino.

Assim, com o objetivo de chocar uma audiência feminina e, ao mesmo tempo, atrair uma audiência masculina mais racional e “capaz de apreciar a arte verdadeira” (PROWN, 2001, p. 27), o grupo apostava em imagens gráficas de sexualidade e morte, frequentemente fetichizando a morte de mulheres. De acordo com Prown (2001), eles procuravam substituir a adoração da beleza e da virtude femininas por imagens de corpos corrompidos de mulheres, trocavam referências idealizadas das *plantations* por descrições cínicas da vida industrializada das cidades e, ao invés de descrever os negros como trabalhadores diligentes e satisfeitos que colaboraram na construção da civilização, optavam por fazer referência às origens clássicas da civilização Anglo-Europeia. Dessa forma, apesar do seu objetivo declarado de construir uma nova estética, os Agrários acabaram por reforçar ainda mais a posição tradicional da literatura centralizada na cultura europeia e de exclusão do negro e da mulher.

Portanto, para fazer parte deste panorama crítico e literário, Prown (2001, p. 32) acredita que Flannery O'Connor não teria outra opção senão

abraçar uma tradição estética construída sobre a premissa contraditória de que, ao mesmo tempo em que poderia reivindicar subjetividade com base em seu status como branca, teria que negar qualquer forma de subjetividade baseada em seu status como mulher.

Para Ransom, um dos líderes dos Agrários, a arte e a literatura deveriam ser avaliados de acordo com seu grau de ligação ou representação da experiência do “homem intelectual adulto” e, conseqüentemente, uma mulher que quisesse avaliar a

literatura de forma objetiva e científica deveria incorporar uma *persona* masculina. No círculo dos Agrários/Fugitivos, uma mulher escritora era uma grande contradição, já que seria o objeto da arte “reivindicando uma subjetividade que a natureza nega a ela e da qual a civilização a protege” (PROWN, 2001, p. 36).

A despeito de sua aversão por mulheres escritoras, o grupo dos Agrários contribuiu no desenvolvimento da carreira de várias mulheres de letras sulistas, como Katherine Anne Porter, Eudora Welty, Caroline Gordon e, é claro, Flannery O'Connor. Os Agrários usaram sua influência como críticos e editores de vários jornais importantes (*Kenyon Review*, *Sewanee Review*, *Southern Review*) para promover o trabalho de escritoras, já que queriam, de forma geral, promover o trabalho de escritores sulistas no país.

Mas o apoio do grupo tinha limitações. Apesar de divulgar as autoras, os Agrários relutavam em considerar sua arte tão digna de atenção crítica quanto a de um homem e o número de resenhas sobre a obra de escritoras publicadas em suas revistas era bastante inferior ao de peças de ficção ou poesia. A posição paternalista e condescendente desses críticos parecia ser a de considerar que as escritoras precisavam de sua ajuda, mas nunca chegariam ao *status* de colegas escritoras ou críticas; “Em resumo, embora os Fugitivos/Agrários fossem generosos em seu apoio a certas escritoras, o apadrinhamento do grupo se estendia sem violar significativamente as hierarquias que caracterizavam discursos dominantes” (PROWN, 2001, p. 64).

Prown (2001, p. 64) defende ainda que essa lógica dos papéis de gênero, típica do período e que se refletia também na literatura deixava apenas duas opções para escritoras como O'Connor: “permanecer satisfeita com o *status* de segunda-classe ou trabalhar para criar um cenário ficcional aparentemente sem gênero com a esperança de ganhar atenção crítica mais séria”. A estudiosa acredita que Flannery escolheu a segunda opção e criou uma ficção avessa às mulheres e que reiterava a hierarquia constituída o que proporcionou que seu trabalho fosse mais divulgado e consagrado pela crítica.

Embora não acreditemos que a ficção de Flannery seja misógina, como Prown parece supor, é possível que ela tenha adequado sua escrita a um padrão mais masculino de literatura, influenciada talvez pela recepção e crítica de um dos romances mais célebres da Geórgia, *Gone with the Wind*, de Margaret Mitchell.

Sucesso de público, um *best-seller* sulista, o romance de Mitchell pode ter sido uma influência ambivalente para a então adolescente O'Connor. Se, por um lado, o estrondoso sucesso do romance dava esperança a mulheres aspirantes a escritoras, por outro “o romance foi censurado por sua popularidade e sua interpretação distorcida da história sulista” (GORDON, 2003, p. 210). Enquanto a população em geral esperava um novo *Gone with the Wind* de cada escritora sulista, a crítica literária passou a desprezar o romance, que trazia em sua narrativa uma visão dos papéis de gênero na figura de Scarlett O'Hara, uma mulher não-convencional para a época. Assim, de certa maneira, o romance pode ter sido um exemplo do que uma escritora não deveria fazer se quisesse ter sua obra aceita pela crítica.

Sarah Fodor, em seu artigo intitulado “*Marketing Flannery O'Connor: Institutional Politics and Literary Evaluation*” (1996), contesta essa visão bastante difundida de que a fama da autora deve-se à sua conformação aos princípios dos Agrários e dos *New Critics*¹⁴. Fodor afirma que sua pesquisa

mostra, ao contrário, que embora o *New Criticism* tenha sido uma influência importante na recepção de O'Connor, nem o poder desse grupo institucionalmente dominante, nem aquele de uma “universidade americana” monolítica é explicação suficiente para seu status canônico. Antes, a academia veio a considerar O'Connor importante no curso de um diálogo cultural mais amplo sobre como caracterizar sua ficção: como parte da cultura popular ou de elite, sulista ou universal, religiosa ou diabólica, masculina ou feminina. (FODOR, 1996, p. 12-13).

Fodor não ignora o fato de que os contatos que O'Connor estabeleceu em Iowa tenham sido importantes para sua carreira literária; ela chega mesmo a afirmar que foram essas conexões que permitiram que a autora tivesse contos publicados em um número de antologias, como a coleção O. Henry, editada por Paul Engle, diretor do *Iowa Writer's Workshop*, que tinha ligações com o grupo dos *New Critics*. Engle também levou *New Critics* sulistas como John Ransom e Robert Penn Warren para Iowa enquanto O'Connor era aluna.

Por outro lado, os contos “*Everything That Rises Must Converge*” e “*Revelation*” receberam o prêmio “O. Henry em volumes editados por Richard Poirier

¹⁴ *New Criticism* foi um movimento formalista de teoria literária que dominou a crítica literária americana em meados do século XX. O nome do movimento deriva do livro de John Crowe Ransom, denominado *The New Criticism* (1941). Ransom foi o mesmo poeta e crítico já mencionado como um dos líderes dos Fugitivos/Agrários. Nesse sentido, há estudiosos que interpretam o *New Criticism* como uma continuação do movimento dos Agrários.

em 1963 e 1965. Enquanto Engle tinha conexões com os *New Critics*, Poirier estava associado com os intelectuais de Nova Iorque e com perspectivas de esquerda” (FODOR, 1996, p. 15). Assim, de acordo com Fodor, os intelectuais de Nova Iorque, de esquerda e marxistas, entre eles Philip Rahv do *Partisan Review* também apreciavam e publicavam o trabalho de O’Connor. Obviamente, os *New Critics* valorizavam a estrutura da obra de O’Connor, enquanto os intelectuais de Nova Iorque viam nela preocupações socioeconômicas. Mas embora evidenciassem aspectos diferentes da obra da autora, “juntos eles ajudaram a estabelecer o trabalho dela como uma contribuição importante para a ficção americana contemporânea” (FODOR, 1996, p. 17).

Assim, podemos concluir que, mesmo que de alguma forma Flannery O’Connor tenha sido influenciada pelos princípios literários e críticos dos Agrários em relação à estrutura e à forma, sua obra conseguiu transcender suas limitações e atrair a atenção de outros públicos que não compactuavam com as ideias do *New Criticism*. Josephine Hendin (1970, p. 133) também questiona o comprometimento de O’Connor com as ideias dos Agrários. Para ela, “a ficção de O’Connor não dispõe de um senso de interpretação de passado e presente como um tradicionalista como Allen Tate considera essencial ao escritor com um sentimento em relação à sua terra-natal”. Na obra da autora o passado e o presente não se fundem, mas estão em constante confronto.

Diferentemente de outros escritores sulistas, o tratamento dado à história por O’Connor não é lisonjeiro e o sul antes da Guerra da Secessão não é apresentado como um ideal do qual a região decaiu. De fato, O’Connor só escreve mais abertamente sobre a Guerra-Civil americana em um de seus contos “*A Late Encounter with the Enemy*”, cujo protagonista é um veterano de guerra centenário que não consegue se lembrar de nenhum dos acontecimentos ou motivações para a guerra. Esse tratamento despendido a um dos acontecimentos mais marcantes da história do sul dos Estados Unidos é único e curioso, já que O’Connor viveu a maior parte de sua vida em Milledgeville (capital da Geórgia de 1804 a 1868, portanto durante a Guerra-Civil), cidade sobre a qual o exército da União marchou e tomou o palácio do Governo, incendiando boa parte dela. A Guerra-Civil americana é ainda uma ferida aberta no sul.

Todavia, na obra de O'Connor, "o passado sulista anterior à guerra não existe como um padrão ou valor, ou mesmo como um indicador do que foi perdido, uma medida de como a vida decaiu. Ele existe como uma ficção para os idosos e crianças" (HENDIN, 1970, p. 134). Esse é um, senão o principal, dos traços distintivos da ficção da autora. Seu trabalho rejeita a chamada "estética da memória", que caracteriza a obra de outros autores renomados do renascimento sulista como William Faulkner, Robert Penn Warren e Eudora Welty, embora seja comumente relacionado, pelos críticos, a esses escritores (GORDON, 2003).

Para Hendin (1970), o uso que O'Connor faz da violência em suas narrativas também é único, pois ao invés de imbuir os atos de violência de valor simbólico e atribuir-lhes grande significância, como fazem Faulkner e Styron, O'Connor faz com que a violência praticada em suas histórias "não deixe marca alguma na consciência de qualquer pessoa" (HENDIN, 1970, p. 156). Assim, para a estudiosa, O'Connor faz parte do processo de desmitificação da literatura americana, processo frequentemente associado a William Carlos Williams e Wallace Stevens. Hendin (1970) defende ainda que a obra e a trajetória de O'Connor são mais parecidas com a de Truman Capote, do que com a de qualquer outro escritor sulista.

Em resumo, a obra de Flannery O'Connor tem sido difícil de categorizar desde o princípio de sua carreira literária, pois, embora apresente várias semelhanças com a obra de escritores sulistas, sua ficção apresenta também várias particularidades que tornam difícil encaixá-la em alguma das escolas estabelecidas pela academia. A própria autora defendia que, em sua época, "não há bons escritores, ligados minimamente, que seriam tão ousados a ponto de afirmar que eles falam por uma geração ou uns pelos outros. Hoje cada escritor fala por si mesmo"¹⁵ (O'CONNOR, 1988, p. 813). Embora O'Connor enfatize sua posição independente, ela também faz parte de uma comunidade literária da qual não tinha ciência: o grupo das escritoras sulistas.

De acordo com Yaeger (2000), embora à primeira vista as mulheres escritoras do sul no século XX pareçam um grupo bastante heterogêneo, especialmente considerando-se a questão racial e de classe social, as escritoras sulistas demonstram, através de sua obra, a convulsão da tradição em uma região que reluta em aceitar mudanças. Yaeger (2000) acredita que a abordagem mais difundida

¹⁵ *"there are no good writers, bound even loosely together, who would be so bold as to say that they speak for a generation or for each other. Today each writer speaks for himself"*

sobre literatura escrita por mulheres no sul é redutora, pois defende que as escritoras queriam apenas retratar a tragédia da vida, que demonstram pessimismo e a capacidade humana para praticar o mal, além de demonstrar a decadência da história e da região.

Ela propõe, por outro lado, analisar o quanto as escritoras sulistas tinham de subversivo em sua escrita, mesmo aquelas mulheres que, em sua época, permaneceram à margem do cânone e da crítica. Para Yaeger (2000, p. xii), “o grotesco é onipresente na ficção de mulheres sulistas, não como uma filigrana decorativa, mas como um espaço de obsessão política” de escritoras negras e brancas. O grotesco surge de uma história real de mutilação e corpos esfaqueados ocorrida no Sul, assim, os corpos desfigurados e violentados da ficção de O’Connor representam essa história de mutilação da qual o sul do século XX é herdeiro. Mas ela não é a única a abordar as contradições da região dessa maneira:

Escritoras tão diversas como Porter, Hurston, Welty, McCullers, O’Connor, Walker, Williams, Douglas, Gilchrist, e Ansa [...] produzem uma escrita vociferante que é incrivelmente responsiva ao silêncio político, linguagem corporal e obsessão por objetos assim como a uma série de questões ontológicas sobre direitos à cidadania e autocontrole que não atingem apenas o Sul, mas têm se espalhado pela nação. (YAEGER, 2000, p. 10-11).

Ainda que não soubesse, Flannery O’Connor dividia anseios literários e modos de expressão com suas companheiras escritoras, já que todas estavam inseridas no mesmo contexto sociocultural. Mesmo assim, muitos críticos ainda insistem em etiquetá-la como masculina. Se estivesse viva, talvez O’Connor ainda se sentisse como Brer Rabbit tentando livrar-se da boneca de piche de algumas classificações. De todo modo, é preciso destacar que, embora se autodeclarasse católica, a autora criou um corpo literário que extrapolou os limites impostos pelos Agrários, mas ainda mantendo algo em comum com a tradição literária a ponto de ser publicada.

Nesse sentido, a escrita de O’Connor está, invariavelmente, inserida em duas culturas ao mesmo tempo: a cultura dominante masculina e a cultura das mulheres, numa posição ambivalente. Conforme afirma Showalter (1994, p. 50), “não pode haver escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante; nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens”. A escrita das mulheres consiste sempre num discurso de

duas vozes, ou seja, um discurso que expressa as culturas tanto do silenciado quanto do dominante. Portanto, a “escrita das mulheres [...] está dentro de duas tradições simultaneamente” (SHOWALTER, 1994, p. 50).

É possível, como este estudo pretende demonstrar, encontrar a voz “feminina” de O’Connor em suas narrativas na representação dos papéis de gênero da sociedade sulista de meados do século XX. Da mesma forma, é impossível negar o *status* canônico da autora, conquistado, em parte, por seu sucesso em preencher os requisitos literários de um mercado e de uma crítica essencialmente masculinos. É a partir dessa posição ambivalente que Flannery O’Connor escreve. Mesmo apresentando características comuns a vários grupos de escritores (Agrários, masculinos, sulistas, grotescos e femininos) a obra da autora tem resistido a classificações apressadas, pois O’Connor logrou avançar em sua carreira literária da simples imitação dos grandes escritores para o desenvolvimento de um estilo e de uma voz própria e inconfundível.

1.3 Flannery O’Connor: recepção e fortuna crítica em seu país

As influências da obra de O’Connor permanecem vivas no trabalho de outros artistas. Alice Walker, escritora também da Geórgia que viveu parte de sua infância a poucos quilômetros de *Andalusia*, afirma que leu avidamente a ficção de O’Connor e reconheceu nela os contornos de sua terra natal. Em 1966, “Walker completou mas não publicou um conto que pode ser visto como a parte que falta do conto de O’Connor *‘Everything That Rises Must Converge’*. Walker dedicou o conto a O’Connor” (WARREN, 2014, p. 1). Entitulado “*Convergence*”, este conto foi publicado pela primeira vez no *Flannery O’Connor Review*, no ano de 2014.

No ano de 2010, o periódico *Shenandoah*, um dos primeiros a publicar contos de O’Connor (“*A Stroke of Good Fortune*”, em 1953), comemorou o aniversário de 60 anos da revista com um volume duplo especialmente dedicado à memória da escritora, que incluía ensaios críticos, poemas, fotografias e peças de ficção inspirados em sua obra. O volume contou com 47 colaboradores, entre eles Joyce Carol Oates, Fred Chappell, Michael Knight, Erin E. McKee e os poetas Claudia Emerson e Charles Wright.

Sua influência estendeu-se também a artistas de outras áreas que não a literatura. Músicos e bandas pop como Jimmy Buffet, U2 e Billy Bob Thornton demonstraram interesse em sua obra. No discurso de agradecimento da premiação do Grammy de 1987 de melhor álbum, a banda irlandesa U2 mencionou Flannery O'Connor. "Tanto o ator Tommy Lee Jones quanto o apresentador de *talk-show* Conan O'Brien escreveram trabalhos de conclusão de curso em Harvard sobre a ficção dela" (CASH, 2002, p. 320). Muitos críticos e estudiosos apontam ainda para uma influência da obra de O'Connor no trabalho do diretor de cinema Quentin Tarantino, especialmente no filme *Pulp Fiction* (1994), em que estrela o ator Samuel L. Jackson, cujo primeiro papel no cinema foi em um curta chamado "*The Displaced Person*" (1977), uma adaptação do conto homônimo de O'Connor.

Assim, embora parte do sucesso de O'Connor deva-se a seus apoiadores intelectuais e acadêmicos, seria um erro acreditar que a obra da autora não tinha apelo popular. O'Connor também publicou em revistas não acadêmicas, principalmente por motivos financeiros. Em *Mademoiselle*, foi publicado, em 1948, o conto "*The Capture*", um dos seus primeiros, escrito ainda na pós-graduação em Iowa. Este mesmo conto foi publicado novamente na coletânea da revista: *40 Best Short Stories from Mademoiselle, 1935-1960*. De acordo com Fodor (1996), vários contos publicados em revistas populares são também alguns dos mais valorizados pela academia, como é o caso de "*Good Country People*" publicado na *Harper's Bazaar* em 1955. A *Harper's Bazaar* publicou também "*A Temple of the Holy Ghost*", em 1954 e "*The Enduring Chill*", em 1958.

Fodor (1996) menciona ainda a propaganda dos livros de O'Connor e a construção de suas capas. De acordo com ela, nas capas das primeiras publicações de *Wise Blood* e *A Good Man Is Hard to Find*, a ênfase era no sexo e no erotismo, de uma forma que não tinha relação com o conteúdo do livro. A capa de *A Good Man Is Hard to Find*, por exemplo, era a ilustração da cena mais famosa de "*Good Country People*", a interação de Hulga e Manley Pointer no celeiro, no entanto, a ilustração foi construída de forma a mostrar uma cena de romance e transformar a "mulher loira de trinta e dois anos obesa, socialmente inapta em uma garota *pin-up* de cabelos escuros esbelta, graciosa, jovem para divulgar o livro como um melodrama *pulp* ou um romance Harlequim." (FODOR, 1996, p. 18) A perna de pau de Hulga, elemento fundamental na história, sequer aparece na cena. As primeiras

edições de O'Connor eram, portanto, divulgadas de forma sensacionalista, focando mais na violência e nos crimes para atrair leitores da massa. Esse padrão de marketing só se alterou no final da década de 1960, conforme a reputação de O'Connor nos meios acadêmicos tornou-se mais segura.

De acordo com Golden e Sullivan (1977), essa mudança só ocorreu a partir do ano de 1960, com a publicação de seu segundo romance, *The Violent Bear It Away*. Até então, embora não fosse ignorada, a ficção de O'Connor era pouco resenhada. *Flannery O'Connor and Caroline Gordon: A Reference Guide* menciona vinte e sete resenhas em 1955, ano da publicação do primeiro livro de contos *A Good Man Is Hard to Find*, contra cinquenta e nove apenas sobre *The Violent Bear It Away*. Grande parte das primeiras críticas é

[...] hostil, mas o mero fato de que O'Connor foi resenhada em periódicos de prestígio como o *Kenyon Review* e em revistas influentes de circulação em massa como o *Time*, indica que os críticos a viam como uma escritora que deveria ser levada a sério, se não necessariamente admirada (GOLDEN; SULLIVAN, 1977, p. 5).

Prova disso é que alguns de seus contos foram selecionados para a coletânea *Best American Short Stories* de 1956, 1957, 1958, 1962 e 1979. De fato, O'Connor gozou de um *status* perante a academia que poucas de suas colegas escritoras conseguiram alcançar. Logo em 1961,

Willard Thorpe escolheu "*A Good Man Is Hard to Find*" para aparecer em seu texto historicista de literatura para a faculdade, *American Literary Record*. No começo da década de 1970, a maioria das antologias de literatura americana incluía contos de O'Connor. A pesquisa de Paul Lauter de 1982 sobre cinquenta cursos introdutórios à literatura americana em faculdades descobriu que O'Connor era a única escritora contemporânea mulher a aparecer nessas listas [de antologias]. (FODOR, 1996, p. 13-14).

O'Connor figurava no currículo de quatro cursos introdutórios. Apenas quatro outras escritoras eram incluídas em currículos: Emily Dickinson, que aparecia em vinte cursos, Wharton, em oito, Chopin, em oito, Jewett, em seis, e Bradstreet, em seis. Já em 1988, O'Connor tornou-se uma das poucas mulheres a ser incluída na série de coletâneas da *Library of America*, "que chama a si mesma de 'a única coleção definitiva dos maiores escritores da America'" (FODOR, 1996, p.14), com a publicação de seus *Collected Works* (1988), que inclui seus dois romances, todos os contos publicados, um trecho de seu romance inacabado *Why Do the Heathen*

Rage?, alguns ensaios e cartas. Antes dela, apenas Edith Wharton (1862-1937) e Willa Cather (1873-1947) haviam sido publicadas na série. Com isso, O'Connor tornou-se a primeira escritora do século XX a ser publicada pela *Library of America* e juntou-se a um grupo seleto de escritores, que inclui Jack London, Eugene O'Neil e William Faulkner.

No início, os críticos classificavam a ficção de O'Connor como regionalista, colocando-a ao lado de nomes como Faulkner, Caldwell e McCullers na “escola do grotesco sulista” (FODOR, 1996). Ao fazê-lo, a crítica procurava interpretar o trabalho de O'Connor e estabelecer uma relação de importância entre sua obra e o renascimento da literatura do Sul. Conforme nos informa Fodor (1996, p. 2)

A aliança com Caldwell enfatiza a ruralidade grotesca, sórdida, bem como questões sociais e econômicas na sua escrita. Citar McCullers liga O'Connor a uma escritora mulher do grotesco. Nomear Faulkner faz uma reivindicação maior, porque eventos recentes haviam estabelecido a reputação de Faulkner como uma figura literária “séria” na academia.

Assim, a identidade regional de O'Connor tornou-se um aspecto fundamental na compreensão de sua obra, durante toda a sua carreira literária. O regionalismo era uma maneira de inserir a autora numa tradição com a qual a sua obra poderia contribuir. A religiosidade foi outro traço marcante apontado nas resenhas, principalmente após a publicação de seus dois primeiros livros, em alguns casos como forma de diminuir a importância regionalista da autora.

Para parte dos críticos, a religiosidade era a evidência cabal de que O'Connor não seria uma “mera” escritora regional, mas sim universal, e já em 1977 Golden e Sullivan apontavam para esta tendência a discutir a obra de O'Connor em seu aspecto religioso. De acordo com eles, a principal discussão crítica girava em torno dos objetivos religiosos autodeclarados da autora e sua realização na ficção, como demonstra o título da primeira tese de doutorado a mencionar O'Connor em 1961: *The Theme of Guilt and Redemption in the Post-Second-War American Novel*, de Jonathan Baumbach. Assim, embora reconheçam a existência de divergências entre os críticos, os autores dividiram, de forma simplificada, quatro principais “escolas” críticas da obra de O'Connor:

A primeira escola aceita as intenções religiosas de O'Connor como cumpridas em sua obra e aceita sua visão religiosa como uma visão penetrante da vida humana. [...] A segunda escola também aceita a

intenção religiosa de O'Connor como cumprida em sua ficção, mas questiona a adequação de sua visão religiosa, com frequência achando-a excessivamente negativa e anti-humanista. [...] A terceira escola admite que a intenção religiosa de O'Connor tem certa relevância em sua ficção, mas questiona quão plenamente essa intenção é atingida em sua obra. [...] A quarta escola nega a intenção religiosa completamente, preferindo ler seu trabalho de várias outras maneiras (GOLDEN, SULLIVAN, 1977, p. 6).

De acordo com eles, as primeiras críticas de O'Connor seguiam a quarta escola e somente com sua maior divulgação e com as próprias afirmações da autora sobre sua visão religiosa as outras escolas se desenvolveram. Ainda assim, até a década de 1970, a maior parte dos textos escritos seguia a primeira e a segunda escolas. Essas "escolas", na realidade, devem ser encaradas mais como abordagens, já que há críticos que transitam entre elas, frequentemente combinando elementos de abordagens religiosas com abordagens não religiosas.

Além do regionalismo e da religiosidade, logo de início, muitos comentários sobre a obra de O'Connor descreviam seu estilo como "masculino" e "pouco feminino". Esse tipo de afirmação classificava a obra da autora como oposta àquilo que se esperaria de uma mulher e foi muito usada em sua divulgação, "para explicar o poder que os leitores percebiam em sua ficção e para reivindicar uma audiência mais ampla para seu trabalho" (FODOR, 1996, p. 25).

Estes mesmos traços (regionalismo, religiosidade e masculinidade), no entanto, foram usados para criticar a obra de O'Connor. Os periódicos *Time* e *New Yorker*, por exemplo, publicaram apenas resenhas curtas e negativas enquanto O'Connor ainda estava viva. Em uma resenha de *The Violent Bear It Away*, publicada no *Time*, o autor utiliza dados biográficos da autora como sua doença e vida retirada em *Andalusia* para desmerecer o romance (FODOR, 1996). O autor aponta ainda para o fato de que O'Connor era católica ferrenha, solteira, criava aves e andava de muletas, como para sustentar sua posição de que O'Connor era tão grotesca quanto suas personagens e não se poderia esperar outro tipo de ficção vinda dela.

Apenas após a publicação de seu segundo romance e de sua morte, em 1964, os críticos passaram a explorar outros aspectos de sua ficção, especialmente seu tratamento do período contemporâneo. Golden e Sullivan (1977, p. 4-5) apontam que, desde a morte de O'Connor até 1977, foram publicados "dezoito livros dedicados exclusivamente à sua ficção e sessenta e cinco teses de doutorado que

discutem suas obras”. Os primeiros livros mencionados são de 1966: *Flannery O'Connor: A Critical Essay*, de Robert Drake; *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O'Connor*, de Mervin Friedman e Lewis A. Lawson e *Flannery O'Connor*, de Stanley Edgar Hyman, que é na verdade um panfleto didático de uma série de pequenos guias para a obra de escritores americanos.

Fodor também comenta a grande atenção crítica recebida pela obra de O'Connor após sua morte e especialmente com a publicação de seu segundo livro de contos *Everything That Rises Must Converge*, em 1965. De acordo com ela, no início da década de 1970, O'Connor estava no topo da lista dos temas de teses de doutorado sobre escritores posteriores a 1930 (FODOR, 1996, p. 33), mas foi principalmente a partir dos anos oitenta que as abordagens críticas começaram a se multiplicar e apareceram estudos psicanalíticos (Frederick Asals), feministas (Louise Westling), bakhtinianos (Bruce Gentry e Robert Brinkmeyer) e lacanianos (James Mellard).

Teresa Caruso (2004) acredita que o interesse tardio da crítica feminista em Flannery O'Connor deva-se, em parte, aos seus objetivos religiosos autodeclarados, que guiaram, em grande medida, os estudos críticos. Em seu guia, Golden e Sullivan (1977) nem chegaram a incluir a entrada “feminismo” no index. O *Flannery O'Connor: An Annotated Reference Guide*, que compreende todas as publicações acerca da autora de 1975 a 2000 (e menções a livros de anos anteriores), traz apenas 38 menções a trabalhos sobre o tema “feminismo” durante o período.

O primeiro livro a explorar esse aspecto da obra de O'Connor foi *Sacred Groves and Ravaged Gardens: the fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*, de Louise Westling, em 1985. Apesar de inovadora, a obra de Westling ainda defende que, na obra de O'Connor, os homens são representados como agressivos e vingativos, enquanto as mulheres são punidas e tornadas passivas pelos homens. Além deste, apenas um livro de crítica feminista sobre O'Connor foi publicado até o ano 2000 e, após essa data, encontramos mais dois: *Revising Flannery O'Connor* (2001), de Katherine Prown e “*On the subject of the feminist business*” (2004), organizado por Teresa Caruso. Outros estudiosos que deram importância à questão feminista foram Richard Giannone, Claire Kahane, que destacou o aspecto psicanalítico e gótico, e Katherine Prown, que, em um artigo de

1995, defendeu que houve uma “feminização” dos protagonistas homens nos dois romances da autora.

Os primeiros comentários feministas sobre a autora parecem sempre pender para a afirmação de que O'Connor compactuava com os valores masculinos. Essa tendência crítica ainda é bastante forte, como artigos publicados em “*On the subject of the feminist business*” deixam transparecer. Teresa Caruso (2004, p. 6), a organizadora do volume, por outro lado, argumenta que embora a abordagem religiosa seja profícua, as “maneiras ‘antigas’ de olhar para a obra de O'Connor são insuficientes: ela exige mais dos seus leitores” e a abordagem feminista pode ser uma maneira de mantê-la relevante no âmbito da literatura norte-americana.

Talvez devido à grande ênfase dada às interpretações religiosas e ao pequeno número de críticas feministas, alguns contos da autora como “*A Stroke of Good Fortune*” e “*A View of the Woods*”, considerados por Prown (2001) como os mais engajados com o “ponto de vista feminino”, tenham recebido pouca atenção da crítica quando comparados a outros contos mais célebres. Scott (2000) traz apenas três menções a “*A Stroke of Good Fortune*” em livros, seis em teses de doutorado e vinte em capítulos de livros e artigos. “*A View of the Woods*” por sua vez, conta com quatro menções em livros, seis em teses e um pouco mais em textos curtos do que “*A Stroke of Good Fortune*”, mas ainda assim muito menos menções em capítulos e artigos que “*Good Country People*”, notadamente um dos contos mais comentados do início da carreira da autora, ao lado de “*A Good Man Is Hard to Find*”. Contos que permitem mais abertamente interpretações teológicas e filosóficas como os finais “*Revelation*” e “*Parker’s Back*” foram muito mais explorados em livros e teses que os primeiros contos de O'Connor, como “*A Temple of the Holy Ghost*”, que, ainda assim, é mais comentado que “*A Stroke of Good Fortune*”. Todavia, a publicação de artigos e livros que problematizam sua relação com os manuscritos e o romance *Wise Blood* demonstra que este último conto tem chamado mais a atenção da crítica após o ano 2000. As críticas feministas têm resgatado contos relegados a segundo plano e problematizado leituras tradicionais de personagens femininas de O'Connor.

Surpreendentemente, apesar de haver muitas menções no *Annotated Reference Guide* ao estudo do grotesco na obra de O'Connor, a maior parte é de capítulos de livros ou artigos e foram publicados, até o ano 2000, apenas três livros inteiramente dedicados à investigação do tema: *Nightmares and Visions* (1972), de

Gilbert H. Muller, em que aborda a relação entre a religião católica e o grotesco, *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque* (1986), de Marshall Bruce Gentry, que parte dos princípios bakhtinianos de grotesco e romance como campo de batalha; e *American Gargoyles* (1995), de Anthony Di Renzo, que estuda a relação da obra da autora com o grotesco medieval. Há ainda um volume de 1998, de Laurence Enjournas, que defende, de forma reducionista, que a representação do corpo na obra de O'Connor é sempre como "feio" e não "respeitável", ignorando o potencial positivo, mas, ademais, existem apenas algumas teses de doutorado dedicadas ao assunto, mais que sobre o feminismo, é verdade, mas ainda assim deixam margem para mais exploração.

Podemos perceber que, diferentemente da maioria dos autores, Flannery O'Connor conseguiu, de alguma maneira, guiar a crítica de sua obra na direção religiosa segundo a qual gostaria que fosse interpretada e poucos estudiosos parecem contradizer as afirmações dela sobre a própria arte. É verdade que é difícil desprezar a dimensão teológica da ficção de O'Connor; ainda assim, concordamos com Teresa Caruso (2004, p. 11) quando ela afirma que "enquanto a orientação espiritual certamente oferece uma base válida e fértil para a crítica teológica, para muitos leitores essas interpretações teológicas há muito falharam em fornecer entendimento completo (ou, eu argumentaria, satisfatório) de seus contos". A interpretação teológica certamente não é também a abordagem mais útil para a difusão da obra da escritora entre os leitores estrangeiros e, como veremos, tem sido pouco adotada no Brasil.

1.4 Um conjunto de estranhamentos: Flannery O'Connor no Brasil

Em seu posfácio a *Contos Completos*, Cristóvão Tezza defende que "para o leitor brasileiro [...] Flannery O'Connor representa um conjunto complexo de estranhamentos culturais que devem ser levados em conta" (TEZZA, 2008, p. 687). Ainda assim, mesmo no meio das Literaturas Estrangeiras, Flannery O'Connor é pouco conhecida e estudada no Brasil. Mas o interesse em sua obra tem crescido nas últimas décadas, em parte, talvez, devido à publicação dos livros *Sangue Sábio* (1990, 2002) e *É difícil encontrar um homem bom* (1991, 2003), com tradução de José Roberto O'Shea para a editora Siciliano, republicada pela Arx e *The Complete*

Stories, traduzido como *Contos Completos* e publicada pela Cosac Naify em 2008. No entanto, o interessado em estudá-la no Brasil se depara com uma grande lacuna de publicações críticas e bibliográficas sobre a autora.

Uma pesquisa na Plataforma Lattes revelará que um dos primeiros brasileiros a publicar sobre O'Connor é o professor José Roberto O'Shea. Em 1989, O'Shea recebeu o título de doutor pela *University of North Carolina* com a tese *Wise Blood as Sangue Sábio: A Literary Translation into Brazilian Portuguese*, na qual faz uma reflexão sobre o processo tradutório e apresenta uma tradução do primeiro romance de O'Connor para o português.

Três anos depois, em 1992, O'Shea publicou na revista brasileira *Estudos Anglo-Americanos*, um artigo sobre O'Connor intitulado "*Flannery O'Connor and the Grotesque: A Study of A Late Encounter with the Enemy and Revelation*", no qual traça um breve panorama histórico da utilização do termo "grotesco" e analisa dois contos da autora a partir da perspectiva do grotesco cômico. Concordando com Gentry, O'Shea defende que o uso que O'Connor faz do grotesco não é puramente negativo, como muitos críticos parecem defender. Ao contrário, assim como os grandes escritores da humanidade em que estavam presentes elementos grotescos (Dante, Rabelais, Shakespeare), O'Connor usa "o modo grotesco como um meio técnico para combinar o sério e o cômico em sua arte" (O'SHEA, 1992, p. 85). Ao comentar "*Revelation*", por exemplo, O'Shea (1992, p. 88) defende que o conto passa de uma "abertura escandalosamente engraçada para um perturbador final engraçado/sério", através da sobreposição do horror e do cômico de maneira que leva o leitor a uma das duas reações: ou ri do absurdo da situação, ou sente-se moralmente ofendido.

Já Bezerra (2003), chama a atenção para outro aspecto da obra de O'Connor: a abordagem da questão racial no Sul dos Estados Unidos. Ao analisar o conto "*The Coat*", encontrado após a morte da autora e publicado apenas em 1996, em comparação com "*The Vigilante*", de John Steinbeck, Bezerra oferece uma visão positiva da representação do negro por O'Connor, em parte pelo fato de os protagonistas serem personagens negros, coisa rara na obra da autora. Apesar de ainda estar na condição de subalterno, a impassibilidade de Abram, o protagonista de "*The Coat*", diante do linchamento injusto que sofre, "aproxima-o da agência, um dos meios possíveis para a libertação" (BEZERRA, 2003, p. 19). O artigo conclui

com a afirmação de que “lei, justiça e julgamento são – na ficção e no mundo empírico – , todos, termos alheios ao universo em que o negro (o outro) é visto como um elemento capaz de abalar a ordem (anglo-saxã) estabelecida das coisas” (BEZERRA, 2003, p. 20).

Além do grotesco e da questão racial, Rapucci (2009), em sua resenha de *Contos Completos*, aponta para o tratamento dispensado por O’Connor à questão religiosa e elenca dois aspectos principais da obra da autora: o “fundamentalismo predominantemente protestante do Sul dos Estados Unidos e o mundo moderno caracterizado pela esterilidade espiritual” (RAPUCCI, 2009, p. 105). O grotesco é usado por O’Connor, portanto, com a intenção de levar a personagem e o leitor a uma revelação espiritual, mas a autora o faz com uma “abordagem não-sentimental, num estilo direto e simples” (RAPUCCI, 2009, p. 105). A maior contribuição da resenha de Rapucci, no entanto, é rebater o posicionamento crítico que associa O’Connor apenas ao regionalismo e à religião. Ela defende que “seus textos nos dão aberturas para universos mais vastos”, pois as relações entre as personagens trazem “à tona a difícil condição humana” (RAPUCCI, 2009, p. 106). A resenha não chega a mencionar o feminismo, mas é evidente que as relações que a estudiosa menciona permitem aberturas também para este universo crítico.

Tatiana Ferreira (2011), em comunicação transformada em capítulo de livro, também propõe analisar a obra de O’Connor a partir do grotesco em dois contos: “*A Good Man Is Hard to Find*” e “*Everything That Rises Must Converge*”. Ferreira (2011, p. 314) defende que os contos de O’Connor são grotescos devido a seu aspecto “insólito – no qual se misturam o cômico e o trágico – , por provocar sentimentos contraditórios no leitor e por apresentar personagens também denominados grotescos, isto é, que induzem no leitor sentimentos simultâneos de empatia e repugnância”. Apesar de a definição estar correta, as análises apresentadas no artigo são rasas e elementares, deixando de lado várias discussões importantes sobre o grotesco. Falta embasamento teórico, já que a autora se utiliza da teoria de Todorov sobre o fantástico, uma abordagem inadequada aos estudos sobre o grotesco. Ferreira (2011, p. 314) acredita que personagens grotescos são “fisicamente deformados, deficientes mentais, ou pessoas com comportamentos sociais que causam repulsa e medo”, o que é correto, mas simplista e redutor. O

ponto positivo do artigo, todavia, é ressaltar a ambivalência e a presença de opostos no grotesco.

Carolina Pires é a autora do artigo *“Manipulation in O’Connor’s ‘A Good Man Is Hard to Find’, ‘Good Country People’ and ‘The Artificial Nigger’”* (2010) e também da primeira dissertação de mestrado sobre Flannery O’Connor no Brasil. Em *Multiplicidade Discursiva em Flannery O’Connor: Perspectivas Psicossociais*, de 2011, Pires analisa quatro contos da autora: *“A Good Man Is Hard to Find”*, *“Good Country People”*, *“The River”* e *“The Displaced Person”* a partir das teorias de Freud sobre o inconsciente humano e de Bakhtin sobre o dialogismo na obra literária. Pires (2011, p. 2) defende que “O’Connor apresenta as identidades modernas que estão entrando em colapso e transformando a sociedade do século XX”, e tem o mérito de ser a primeira a discutir de forma mais aprofundada o trabalho de O’Connor no país, no entanto, a dissertação apresenta algumas incorreções biográficas. Pires afirma, por exemplo, que após mudar-se para Milledgeville, O’Connor ingressou num colégio de freiras, mas tal colégio sequer existia na cidade. Em outro trecho, Pires (2011, p. 13) informa que quando teve as primeiras crises da doença que mais tarde viria a ser diagnosticada como lúpus “após quatro meses de constantes exames de laboratório e transfusões de sangue, ela decide nomear seu primeiro romance de *‘Wise Blood’* (sic), cujo nome reflete o momento de saúde precário em (sic) que estava vivendo”. O título do livro, todavia, já havia sido decidido quando O’Connor ainda estava começando a escrevê-lo em Iowa, como os manuscritos¹⁶ evidenciam, não sendo possível, portanto, que tenha sido influência da doença.

No desenvolvimento de sua análise, Pires também faz várias menções ao grotesco, porém sem apresentar um posicionamento teórico claro sobre o tema. A estudiosa parece defender uma visão apenas negativa do grotesco como deformidade ou distorção, pois afirma que “ao deparar-se com um texto de ficção grotesca, o leitor confronta-se com figuras monstruosas na caracterização das personagens, que lhe provocam um sentimento ambivalente, de medo e pena” (PIRES, 2011, p. 18). Embora acerte em reiterar a ambivalência, Pires falha em mencionar o caráter cômico e positivo do grotesco, considerando-o capaz de incitar apenas sentimentos negativos, como medo, pena e repulsa.

¹⁶ Manuscritos da Flannery O’Connor Collection na biblioteca Ina Dillard Russel da Georgia College and State University.

Ao analisar “*Good Country People*”, Pires (2011, p. 51) afirma que O’Connor confere “orgulho, às figuras femininas administradoras de fazendas” claramente inspiradas em Regina O’Connor e que o “relacionamento feminino, entre mãe e filha, é retratado em um círculo de dependência mútua, desrespeito e conflitos emocionais”. No entanto, ao analisar a personagem Manley Pointer, que engana Hulga para roubar sua perna de pau, Pires parece acreditar nas afirmações da própria personagem sobre sua infância, que claramente foi inventada, assim como seu nome, para manipular as mulheres Hopewell. Esta aceitação equivocada das afirmações do *trickster* Pointer já acontecera em artigo anterior publicado pela mesma autora em coautoria com Maria Cristina Pimentel Campos, em 2010. Nesse texto, as autoras afirmam que “Manley não pode aceitar um acidente que sofreu quando era criança e, por causa disso, torna-se um homem vingativo e violento” (PIRES; CAMPOS, 2010, p. 126). Não há no conto, entretanto, nenhuma menção a um acidente sofrido por Manley, mas sim por seu pai e, tratando-se de um enganador, o leitor faz bem em desconfiar que até este acidente tenha acontecido. O artigo incorre em outro equívoco na caracterização da personagem, afirmando que, assim como Hulga, Manley Pointer “usa uma perna artificial, que faz com que Joy se sinta atraída por ele” (PIRES; CAMPOS, 2010, p. 127), algo que não é mencionado em parte alguma da narrativa e configura erro grave de leitura. O conto em questão, portanto, não oferece base para a afirmação de que Manley “teve um trauma de infância que transformou em uma atitude grotesca que o leva a remover e coletar próteses de corpos de mulheres” (PIRES; CAMPOS, 2010, p. 128).

O primeiro trabalho a abordar o feminismo é o artigo “*Tomboys: As estranhas mulheres independentes na ficção curta de Flannery O’Connor, Carson McCullers e Adeline Souza*” (2011), de Suelen Vasconcelos, que classifica as personagens femininas das autoras mencionadas, incluindo Hulga Hopewell, como *tomboy*, isto é, mulheres cujas descrições físicas “frequentemente incluem características estranhas (para uma mulher) como cabelos curtos, força em demasia, rejeição ao casamento; estranhas pela desconformidade com o papel de uma dama esperado pela sociedade” (VASCONCELOS, 2011, p. 2290). As *tomboys* são também independentes e conseguem se sustentar sem o auxílio de um homem, mas podem ser fortemente marcadas pela solidão. Vasconcelos lista, todavia, uma característica das *tomboys* que excluiria Hulga da classificação: a atuação em ambientes

majoritariamente urbanos, em oposição ao ambiente doméstico. A ficção de Flannery é marcada em grande medida pelo cenário rural e familiar.

Em sua dissertação de mestrado, de 2012, Vasconcelos explora de forma mais aprofundada o tema das mulheres transgressoras na ficção de O'Connor, McCullers e Souza, baseando suas conclusões principalmente nas teorias de Kayser e Freud sobre o grotesco. Embora não mencione a obra de Mary Russo, *O grotesco feminino*, Vasconcelos desenvolve uma visão sobre as mulheres grotescas que se assemelha à discussão levantada pela teórica estadunidense. De acordo com a brasileira, as personagens das três autoras têm em comum o fato de tentar fugir do papel social estabelecido para elas enquanto mulheres, que inclui necessariamente o casamento, a submissão e os filhos. Ao recusarem-se a seguir esse caminho, as personagens ficam marcadas social e fisicamente. Assim, os vários

desejos reprimidos por tanto tempo acabam por explodir eclodindo nos corpos das personagens através de um traço anormal. A sociedade, no entanto, ainda presa a referências e na dificuldade em classificar e lidar com o novo que se desdobra diante de seus olhos, age de forma a punir e destruir as personagens da posição alcançada (VASCONCELOS, 2012, p. 112).

No entanto, ainda que a sociedade aspire pela punição das transgressoras, Vasconcelos defende que o grotesco tem um caráter positivo para as personagens femininas, no sentido da transgressão e do desenraizamento de uma região marcada por estereótipos do feminino. Portanto, as personagens “se desprendem do elemento local” (VASCONCELOS, 2012, p. 18) e trilham um caminho próprio e original.

Gustavo Cohen (2012, p. 371) enfatiza o potencial universal da obra de O'Connor, afirmando que ela “não escreveu sobre a Geórgia ou sobre o sul dos Estados Unidos mas sobre algo que acontece *através* dele, e é por isso talvez que ela tenha tido tamanho reconhecimento em seu tempo de vida”. Além disso, Cohen (2012, p. 370) classifica O'Connor como uma escritora realista, apontando, porém, para o fato de que “a escritora não utiliza as regras do Realismo no sentido convencional” rompendo muitas vezes com a lógica “natural”. Sem entrar em discussões sobre o grotesco ou explorar temas polêmicos, o artigo “O Local e o Universal em Flannery O'Connor: Regionalismo, Identidade e Deslocamento nos

Contos *Judgement Day* e *The Displaced Person*” apenas coloca em relevo questões que podem ser melhor exploradas e desenvolvidas em outros estudos.

Os últimos trabalhos publicados no país foram “A Busca de Raízes: Espaço e Exílio em ‘*Parker’s Back*’, de Flannery O’Connor”, de minha autoria, em 2015 e “Feminino e Grotesco em ‘*Good Country People*’”, também de minha autoria em coautoria com Cleide Rapucci, em 2016. Estes textos apresentam resultados parciais da pesquisa que resultou na presente dissertação. No primeiro, analiso como o protagonista Parker, de um dos últimos contos escritos por O’Connor, sente-se deslocado e exilado em sua própria terra, sem ser capaz de estabelecer vínculos com os lugares por onde passa. Com base teorias de Marc Augé sobre o não-lugar e de Edward Said sobre o exílio, afirmo que “a vida de Parker passa-se, majoritariamente em não-lugares, isto é, em espaços de trânsito e despersonalização, resultando em um herói solitário, confuso e sem raízes em algum lugar, que projeta seu estado em suas inúmeras tatuagens” (BARCALA, 2015, p. 105). O artigo menciona também a importância dada por O’Connor à região de um escritor, mas, longe de propor uma abordagem regionalista da narrativa, afirmo que ao invés de tratar de forma “simplista do que poderia haver de pitoresco e estereótipo em sua região, O’Connor capturou o comportamento e os conflitos das pessoas que a habitavam” (BARCALA, 2015, p. 105) transformando-se numa escritora de interesse internacional. Este é, possivelmente, o primeiro trabalho a abordar “*Parker’s Back*” no Brasil.

Já o texto resultante da comunicação “Feminino e Grotesco em ‘*Good Country People*’” tem como objeto uma das narrativas mais estudadas de O’Connor, tanto no Brasil como no exterior, no entanto, discute-o a partir das perspectivas do grotesco propostas por Bakhtin e por Russo. Defendemos que o conto de O’Connor apresenta uma protagonista transgressora e, por isso, grotesca, que é emasculada de sua independência no momento do roubo de sua perna de pau (encarada por elas como um objeto fálico) pelo fetichista Manley Pointer. Hulga é, assim, deixada como vítima no fim da narrativa, mas, ao fazê-lo,

O’Connor não estaria sugerindo que ela devesse ser punida por sua ousadia grotesca, mas que o poder do patriarcado se estende até mesmo sobre aqueles que vivem isolados. O roubo de sua perna, isto é, sua castração, seria um lembrete (e uma crítica) de que ela, enquanto mulher, nunca estará salva da punição do patriarcado, mesmo que não siga os papéis tradicionais de gênero. (BARCALA; RAPUCCI, 2016, p. 839).

Com isso tocamos também na questão da escrita feminina e do feminismo em relação a Flannery O'Connor e defendemos que, embora fosse privilegiada em vários sentidos, O'Connor ocupava também o espaço do oprimido enquanto mulher e, por isso, sua literatura abarca simultaneamente os discursos do dominante e do dominado. Sua voz enquanto mulher e o feminismo em suas obras, no entanto, não são menos válidos, já que, conforme apontamos, "o grotesco tem servido historicamente como um meio de subversão, contestação e ruptura, e assim também ocorre na obra de O'Connor" (BARCALA; RAPUCCI, 2016, p. 841) como o presente trabalho procura mostrar.

2. O Grotesco

In any case, it is when the freak can be sensed as a figure for our essential displacement that he attains some depth in literature.

*Flannery O'Connor*¹⁷

2.1 Alguns aspectos do grotesco na ficção

Nas versões anteriores à publicação do já mencionado ensaio “*Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*”, Flannery O'Connor defende que nada é capaz de irritar mais um leitor comum do que uma ficção grotesca, pois esta faz com que ele veja um reflexo distorcido de si mesmo e sua reação natural é indignar-se com o que considera uma imagem mentirosa¹⁸. De acordo com Thomson (1972, p. 3), diante de um texto grotesco, o leitor pode ter uma das duas reações: achar “que a passagem é mais engraçada do que horripilante, pode rir dela ou tratá-la como uma piada; alternativamente, pode se indignar e considerar um ultraje à sua sensibilidade moral que certas coisas sejam representadas sob a luz do humor”. Isto ocorre porque o grotesco é, decididamente, uma união de elementos de outra forma incompatíveis e contraditórios como o feio e o belo; o sério e o cômico. O'Connor (1988, p. 816) afirma que é desnecessário dizer que este tipo de ficção sempre parecerá “selvagem, que é quase necessário que seja violenta e cômica, por causa das discrepâncias que busca combinar”¹⁹.

O conceito de grotesco, por si só, já é bastante heterogêneo. Não parece haver um consenso sobre que obras literárias são grotescas ou sobre quais as características do grotesco. Há, no entanto, várias tentativas de explicação do conceito a partir das quais tentaremos extrair elementos gerais e mais ou menos comuns para guiar a subsequente análise da obra de Flannery O'Connor.

O termo grotesco tem origem no fim do século XV, quando “escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura

¹⁷ “Em todo caso, é quando o monstro pode ser entendido como um símbolo do nosso exílio essencial que ele atinge alguma profundidade na literatura” (O'CONNOR, 1988, p. 818).

¹⁸ Arquivo 245c da coleção de Georgia College.

¹⁹ “It's not necessary to point out that the look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies it seeks to combine” (O'CONNOR, 1988, p. 816).

ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grotesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta)” (BAKHTIN, 2013, p.28). As pinturas traziam misturas insólitas de elementos animais, vegetais e humanos que se confundiam. De acordo com Russo (2000, p. 13), “a própria palavra [...] evoca a caverna - a grottesco. Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral”. Assim, quando, após a redescoberta desta arte ornamental, alguns artistas começaram a incorporar imagens grotescas à arte renascentista, foram duramente criticados, pois o grotesco era considerado desnecessário e monstruoso.

A ampliação do vocábulo e da noção de grotesco realizou-se muito lentamente e “sem uma consciência teórica clara acerca da originalidade e da unidade do mundo grotesco” (BAKHTIN, 2013, p. 29). Se de início a palavra era usada em referência a um tipo específico de arte ornamental que tinha como característica principal a suspensão dos limites entre os domínios humano, animal e vegetal, com o passar do tempo e com a divulgação do termo em diversas línguas, “grotesco” passou a ser empregado como adjetivo, conforme explica Kayser (2013, p. 26):

Os adjetivos são os eternos perturbadores da ordem nas línguas. Com semelhantes esquecimentos de sua efetiva proveniência, o adjetivo é capaz de desprender-se inteiramente do vínculo material com seu objeto concreto: o cavalheiresco não morreu com a cavalaria, o pitoresco é algo que ainda não se coloca diante dos olhos como pintura e a grandeza dantesca pode ser atribuída a uma obra que não proceda de Dante. Do mesmo modo, jazia no *grotesque* a possibilidade de significar bem mais do que a pintura das cavernas dos antigos e sua renovação moderna. (Já como denominação de tal pintura, continha um certo distanciamento em face da gruta como coisa material.)

Ao sofrer este achatamento de significado, o termo “grotesco” passou a ser associado apenas com o ridículo e o bizarro, assumindo uma conotação pejorativa e aliada somente ao burlesco e caricato. Perde-se, portanto, uma parte fundamental do grotesco que é a associação de opostos.

O grotesco entraria ainda numa nova fase de desenvolvimento na época pré-romântica: “Ele serve agora para expressar uma visão de mundo subjetiva e individual, muito distante a visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos)” (BAKHTIN, 2013, p. 32). A primeira manifestação desse novo grotesco subjetivo, de acordo com Bakhtin (2013) é a obra *Vida e opiniões de Tristram Shandy* (1759-1767), de Sterne. O grotesco romântico

representou uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII e contra sua seriedade e racionalismo e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes.

Dessa época data um dos trabalhos mais comentados quando se trata do grotesco: o prefácio de Victor Hugo ao *Cromwell*, publicado em 1827 e republicado muitas vezes como texto independente, intitulado “Do Grotesco e do Sublime”. Nele, Hugo discorre sobre as diferenças entre a literatura que chama de moderna, mas que hoje denominamos romântica, e a literatura antiga. Para ele, a grande mudança ocorrida entre essas literaturas é a percepção de que “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, s/d, p. 25).

Embora reconheça que o grotesco sempre se manifestou na literatura, Hugo (s/d, p. 28) acredita que o “grotesco antigo é tímido” e nunca era colocado em relevo por essas literaturas. Mas, no “pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo.” (HUGO, s/d, p. 28-29). Assim, Hugo defende que a literatura romântica passa a fazer como a natureza, misturando de forma coesa sombra e luz, grotesco e sublime, corpo e alma, animal e espírito, principalmente inspirada pela religião cristã, que ensina que todo ser humano é duplo, constituído de corpo e alma, “um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia.” (HUGO, s/d, p. 42). O reconhecimento de que o ser humano abriga em si paradoxos e é capaz de criar o disforme e horrível, e ao mesmo tempo o cômico e o bufo, fez com que surgisse o drama. “Hugo, portanto, remove o grotesco das margens da criação artística para uma posição de centralidade, enfatizando a infinita variedade no cômico, no horrível e no feio” (THOMSON, 1972, p. 17).

Já Kayser (2013), em sua obra publicada inicialmente em 1957, propõe um estudo sobre a origem, a evolução e as mudanças do termo e do conceito de grotesco, principalmente nos períodos do Romantismo, Realismo e século XX. Concentrando sua análise principalmente na arte europeia, especialmente alemã,

Kayser (2013, p. 20) defende que, inicialmente, o termo grotesco usado na Renascença em referência a uma determinada arte ornamental, significava

não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas.

Dessa forma, a característica mais importante do grotesco seria a “mistura do animalesco e do humano, o monstruoso” (KAYSER, 2013, p. 24) que desafiaria a estrutura conhecida do mundo e faria com que o homem sentisse estar num mundo estranho, onde a ordem “natural” foi suspensa. Assim, Kayser acredita que o repentino e a surpresa são essenciais no grotesco. Esta ênfase no inesperado e no inumano ou sobrenatural aproxima, muitas vezes, sua concepção do grotesco da literatura fantástica, especialmente na análise de obras românticas.

Para o teórico alemão, no grotesco o “horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência” (KAYSER, 2013, p. 159) e neste mundo estranho, sentimos que não seremos capazes de viver. Portanto, no “caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (KAYSER, 2013, p. 159). O grotesco seria, então, “o mundo *alheado* (tornado estranho).” (KAYSER, 2013, p. 159).

As interpretações de Kayser (2013) para o grotesco se assemelham muito às afirmações feitas por Freud em seu ensaio “O ‘Estranho’”, publicado em 1919. Freud, no entanto, não tratava, em seu texto, do grotesco propriamente dito, mas daquilo que causa a sensação de medo e horror e porque isto ocorre. Ele não aborda, portanto, o lado positivo e cômico do grotesco. Freud (2006, p. 238) defende que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. O que faz com que o familiar torne-se estranho e amedrontador é o processo de repressão dos afetos, assim, “o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*” (FREUD, 2006, p. 158). Dessa forma o estranho não é, na realidade, algo novo ou alheio, mas “algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através

do processo da repressão” (FREUD, 2006, p. 158), transformando-se no “mundo estranhado” de que fala Kayser (2013).

Ocorre que, para que algo seja considerado estranho e inesperado é preciso que haja uma fuga dos padrões estabelecidos de normalidade. Estes padrões, no entanto, são variáveis dependendo do ambiente cultural e do indivíduo que se coloca diante da obra de arte. Assim, o grotesco só é experimentado na recepção (KAYSER, 2013) e é possível que alguém receba como grotesco algo que não foi pensado como tal na organização da obra. Aí reside a dificuldade em analisar e teorizar sobre esta questão, uma vez que há uma gama de interpretações e recepções possíveis, pois “mesmo determinando a estrutura grotesca, ficamos na dependência da nossa recepção e não podemos dispensá-la absolutamente” (KAYSER, 2013, p. 157).

As formas e os conteúdos do grotesco, bem como de qualquer arte, não são unívocos. É, portanto, sempre possível que haja uma interpretação inadequada. Todavia, Kayser (2013, p. 157) defende que “não há dúvida de que formas individuais e determinados motivos encerram uma disposição para certos conteúdos. [...] A seu rol [do grotesco] pertence tudo o que é monstruoso”.

Para Bakhtin (2013), por outro lado, o conteúdo do grotesco não deve ser necessariamente monstruoso e assustador. Por basear suas teorias sobre o grotesco nas obras da Idade Média e do Renascimento europeu, especialmente francês, Bakhtin apresenta uma visão do grotesco intrinsecamente ligada à cultura popular e ao carnaval medieval, em uma obra que é publicada em 1965. Assim, os temas grotescos elencados por Bakhtin diferem em grande medida dos listados por Kayser. Ao grotesco originado na cultura popular e predominante no Renascimento, Bakhtin dá o nome de “realismo grotesco”, e

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 2013, p. 17)

Enquanto em Kayser o grotesco é alheado e aterrorizante, em Bakhtin ele é totalidade e alegria. Não é de se estranhar, portanto, que neste sistema de imagens grotescas o cômico tenha um papel muito mais destacado. O riso, segundo Bakhtin (2013, p.18), “organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao

baixo material e corporal. O riso degrada e materializa”. Mas esse riso não é puramente satírico ou negativo, ao contrário, o riso, bem como todos os elementos do realismo grotesco, tem como característica principal a ambivalência, isto é, um aspecto destruidor e outro regenerador.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução* é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma* (BAKHTIN, 2013, p. 21-22).

Portanto, as obras grotescas por excelência são aquelas nas quais os aspectos cômicos e sérios aparecem ligados, como em Shakespeare e Cervantes, criando uma ambivalência e uma confusão na recepção da obra, como já explicamos, citando Thompson: o leitor pode rir ou sentir-se insultado com o que lê. Isto ocorre ainda porque o traço fundamental do realismo grotesco é o rebaixamento, “isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2013, p.17).

Rebaixar, neste sentido, consiste em aproximar da terra, representante da degradação e ao mesmo tempo, do nascimento. Degradação significa aqui a comunhão com a vida da parte inferior do corpo e, portanto, não é somente negativa, mas ambivalente, pois apresenta um aspecto regenerador. O rebaixamento e a degradação estão ligados à vida “do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento.” (BAKHTIN, 2013, p. 19). Por isso, para Bakhtin a representação máxima do grotesco seria a imagem de uma mulher velha grávida, na qual a morte e o nascimento estão latentes, sendo uma figura perfeitamente ambivalente.

No grotesco descrito por Bakhtin (2013), é a vida não-oficial do povo que está em cena, e ocorre uma inversão dos papéis sociais, assim como nas festas populares e no carnaval. Assim, o papel do grotesco consiste em “destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em

iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública” (BAKHTIN, 2013, p. 386). O grotesco seria então, uma estética necessariamente subversiva e anti-burguesa, pois é contrário à “mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes” (BAKHTIN, 2013, p. 386).

Bakhtin acredita que o grotesco vive um novo renascimento no século XX e passam a existir duas linhas principais do grotesco: o modernista (surrealista, expressionista) que “retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico” (BAKHTIN, 2013, p. 40) e o realista que “retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas” (BAKHTIN, 2013, p. 40). Russo (2000, p. 20) também defende que há duas linhas de grotesco, o cômico e o estranho, que, embora diferentes, baseiam-se “intensamente no tropo do corpo. No primeiro caso, o corpo grotesco é concebido antes de tudo como um corpo social”. Já no “segundo caso, o grotesco está mais relacionado com os registros psíquico e corporal como projeção cultural de um estado interior” (RUSSO, 2000, p. 21). Esses dois tipos de grotesco, no entanto “não são polos visíveis confrontando-se mutuamente” (RUSSO, 2000, p.22), mas “o grotesco em cada um desses casos é reconhecido apenas com relação a uma norma” (RUSSO, 2000, p. 22).

Assim, por ser a união de opostos e basear-se principalmente na recepção, o grotesco representa uma contradição ao racionalismo e a qualquer sistema. Esta é também uma tendência da arte moderna e “de fato, a arte atual evidencia uma afinidade com o grotesco, como jamais, talvez, teve qualquer outra época.” (KAYSER, 2013, p. 8). Na obra de O’Connor, encontraremos vários elementos de ambas as vertentes, embora na maioria dos casos suas histórias, personagens e símbolos pareçam representar melhor o grotesco cômico de que trata Bakhtin. O aspecto fundamental, no entanto, a ambivalência e o choque de opostos, bem como a fuga às normas fazem com que seja possível considerar grotesca a obra de Flannery O’Connor.

2.2 O grotesco em O'Connor

A utilização do grotesco por Flannery O'Connor gerou as mais diversas reações em sua época e, ainda hoje, costuma ocasionar uma sensação de desconforto em muitos leitores. Conforme afirma Di Renzo (1993, p. 3), “a técnica cômica ultrajante de O'Connor – suas metáforas incomuns, sua comédia pastelão violenta, sua propensão a distorcer a figura humana – tem atraído justa indignação sobre sua cabeça”. Ao rir do ridículo das personagens de O'Connor, o leitor pode descobrir-se rindo de si mesmo e perceber que ele também tem passagem garantida no “navio dos tolos” (Di RENZO, 1993) que é a ficção da autora. Tal revelação, com frequência, não é aprazível, mas é por esse mesmo momento de revelação da verdade que passam muitos dos personagens de O'Connor e “com frequência, suas implicações devastadoras e assustadoras destroem-nos completamente” (DI RENZO, 1993, p. 14).

Muller (1972) explica que a personagem grotesca pode ser aquela que é parte do absurdo ou mesmo aquela que resiste firmemente ao absurdo. As posturas assumidas por essa personagem podem ser de:

culpa, obsessão, e loucura [...] e no melhor dos casos é simultaneamente um rebelde, um enganador e uma vítima. Pode também ser pregador de peças, santo, diabólico, fanático, palhaço, estúpido, ou qualquer combinação desses; ou, em um nível mais mundano, o grotesco pode ser refletido num grupo familiar absurdo. Todos esses tipos aparecem na galeria de grotescos de Flannery O'Connor.” (MULLER, 1972, p. 6)

Para Di Renzo (1993, p. 15), as personagens de O'Connor são “o equivalente moderno dos monstros e marginalia, grifos e grotescos” que adornavam as páginas dos textos medievais. É certo, no entanto, que muitas de suas personagens grotescas foram baseadas em pessoas reais com as quais a autora conviveu (com especial destaque à sua mãe) e inclusive na própria Flannery O'Connor. A autora gostava de afirmar, conforme nos informa Muller (1972, p. 67), que “todos somos grotescos em um aspecto ou outro, embora possamos não perceber; já que o que a maioria das pessoas considera normal é, na realidade, grotesco, enquanto o grotesco em si, devido à sua onipresença, é meramente realidade”.

2.2.1 Rebaixamento ou degradação

Como já mencionamos, para Bakhtin, o rebaixamento é o “princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal” (BAKHTIN, 2013, p. 325); no realismo grotesco, há um movimento entre o céu e a terra, porém a ênfase está sempre na descida, na queda do céu. Di Renzo (1993) e Gentry (1986) concordam com Bakhtin neste sentido. Di Renzo (1993, p. 5) afirma, sobre o grotesco, que “sua técnica principal é a degradação”. Já Gentry (1986, p. 10) defende que

a noção de degradação, de descida de um nível mais alto para um , mais baixo, separa o ‘grotesco’ [...] de termos relacionados como ‘absurdo’ ou ‘bizarro’, porque o grotesco sempre depende de uma atração aos ideais de que o grotesco declina.

Para Gentry, o que faz com que uma personagem seja grotesca é justamente a questão da degradação; assim, grotescas são as personagens que “são fisicamente degradadas, mas com frequência também quero dizer que elas são descritas como degradadas ou veem a si mesmas como degradadas” (GENTRY, 1986, p. 10). Pode parecer que esta degradação é puramente negativa e opressora, mas é por causa desse grotesco negativo que “suas personagens são, às vezes, capazes de efetuar reformas nos ideais degradados” (GENTRY, 1986, p. 14), sendo este o aspecto positivo do grotesco.

Talvez seja no conto *“Parker’s Back”* (1965) em que este rebaixamento do sagrado e a degradação de um ideal se façam mais evidentes. O. E. Parker é descrito como mulherengo, alguém pouco apegado a lugares e pessoas que levava uma vida relativamente comum, até os catorze anos, idade em que foi a uma feira e viu um homem pequeno, completamente tatuado de um “arabesco de homens e animais e flores em sua pele”, que parecia “dotado de um sutil movimento próprio”²⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 634). Esta cena demonstra que “Parker é fascinado por sua visão da comunhão de toda existência. As tatuagens claramente sugerem o grotesco físico positivo” (GENTRY, 1986, p. 79).

A partir de então, Parker percebeu que algo faltava em sua vida e começou a fazer tatuagens. Aos dezesseis anos, deixou a escola e passou a frequentar bares e

²⁰ *“to have a subtle motion of its own”* (O’CONNOR, 1988, p. 657)

se meter em brigas. Para escapar da mãe que procurava levá-lo à igreja, Parker mentiu sobre a idade e ingressou na Marinha, viajando pelo mundo e fazendo mais e mais tatuagens. Após ser preso e expulso da Marinha, Parker retorna ao campo e é ali, vendendo frutas em seu caminhão, que conhece Sarah Ruth Cates.

O encontro dos dois não é nada amistoso, a princípio, pois Sarah Ruth e Parker são a antítese um do outro. Filha de um pregador evangélico que estava na Flórida e de uma mãe negligente, Sarah Ruth “odeia a carne e usa a disciplina e a piedade para superá-la” (DI RENZO, 1993, p. 43). Ela considera as tatuagens de Parker como a “ vaidade das vaidades” e acredita que as igrejas são idólatras. Sarah não demonstra afeto por ninguém. “Parker, por outro lado, é humano demais. [...] Um arruaceiro, um mulherengo e um infiel, Parker é um sensualista incansável com instintos apurados, mas sem foco” (DI RENZO, 1993, p. 43-44). Assim, sem entender muito o porquê, os dois acabam se casando, mas continuam tendo pouco em comum. Com Sarah Ruth grávida, a situação se intensifica e Parker começa a ficar incomodado a tal ponto que decide fazer uma tatuagem bíblica nas costas, único lugar do corpo até então sem desenhos, para agradar a mulher. Sua decisão é confirmada no momento em que sofre um acidente no trabalho e o trator que dirigia choca-se contra uma árvore e pega fogo, bem como seus sapatos, mas Parker, apesar de assustado, sai ileso:

He landed on his back while the tractor crashed upside-down into the tree and burst into flame. The first thing Parker saw were his shoes. quickly being eaten by the fire; one was caught under the tractor, the other was some distance away, burning by itself. He was not in them. He could feel the hot breath of the burning tree on his face. He scrambled backwards, still sitting, his eyes cavernous, and if he had known how to cross himself he would have done it.

His truck was on a dirt road at the edge of the field. He moved toward it, still sitting, still backwards, but faster and faster; halfway to it he got up and began a kind of forward-bent run from which he collapsed on his knees twice. (O'CONNOR, 1988, p. 665)

Aterrissou de costas, enquanto o trator batia capotando de encontro à árvore e explodia em chamas. A primeira coisa vista por Parker foram seus sapatos, que o fogo rapidamente consumia; um pé ficou preso embaixo do trator e o outro, mais afastado, queimava por conta própria. Descalço como por sorte estava, em seu rosto ele podia sentir o bafo quente da árvore, que também pegava fogo. Com os olhos cavernosos, Parker engatinhou para trás, custando a se levantar; na hora, teria até mesmo feito o sinal da cruz, se soubesse como.

Seu caminhão estava numa estradinha de terra na extremidade do campo. Para lá ele foi, ainda a rastejar, ainda a retroceder, porém cada vez mais rápido; a meio caminho, ergueu-se e começou a correr tão encurvado que por duas vezes caiu ajoelhado no chão. (O'CONNOR, 2008, p. 644)

A queda de Parker, seus movimentos rasteiros ao afastar-se do local do acidente e suas quedas de joelhos são representativos do rebaixamento que sofre. Numa cena que remonta claramente à revelação de Deus a Moisés na sarça ardente no deserto, Parker é rebaixado e trazido ao contato com a terra. De acordo com Bakhtin (2013), no grotesco, todos os movimentos são orientados para baixo como símbolo do rebaixamento. “O sistema de movimentos desse corpo é orientado em função do alto e do baixo (voos e quedas). [...] uma permutação permanente do alto e do baixo do corpo e vice-versa (ou se equivalente, a permutação da terra e do céu)” (BAKHTIN, 2013, p.309-310), como ocorre com os movimentos de cair e levantar-se de Parker.

É provavelmente neste momento que percebe sua pequenez e decide fazer a tatuagem com a imagem de Deus. No estúdio do artista na cidade, Parker opta por uma imagem de um Cristo bizantino, com “olhos por demais exigentes”²¹ (O’CONNOR, 2008, p. 646), que o lembravam de Sarah Ruth. “Parker estabelece contato com ideais religiosos por meio de sua atração física pela mulher que ele associa com estes ideais” (GENTRY, 1986, p. 79). Sarah Ruth representa para Parker um ideal do qual ele se sente degradado e o qual tenta alcançar por meio da tatuagem de Cristo. Para Gentry, Sarah Ruth é uma personagem ambígua, pois “por um lado, em sua similaridade com Cristo, ela representa um ideal; por outro lado, ela também professa um conjunto degradado de restrições religiosas” (GENTRY, 1986, p. 80).

Por este motivo, quando Parker retorna à sua casa após passar uma noite na cidade fazendo a tatuagem, Sarah Ruth não consegue perceber a mudança e a conversão pela qual seu marido passou. Seus ideais religiosos degradados não permitem que ela perceba no desenho a imagem de Cristo.

“Idolatry!” Sarah Ruth screamed. “Idolatry! Enflaming yourself with idols under every green tree! I can put up with lies and vanity but I don’t want no idolator in this house!” and she grabbed up the broom and began to thrash him across the shoulders with it.

Parker was too stunned to resist. He sat there and let her beat him until she had nearly knocked him senseless and large welts formed on the face of the tattooed Christ. Then he staggered up and made for the door.

She stamped the broom two or three times on the floor and went to the window and shook it out to get the taint of him off it. Still gripping it, she

²¹ “all demanding eyes” (O’CONNOR, 1988, p. 667)

looked toward the pecan tree and her eyes hardened still more. There he was – who called himself Obadiah Elihue – leaning against the tree, crying like a baby. (O'CONNOR, 1988, p. 674-675)

“Idolatria!”, gritou Sarah Ruth. “Idolatria! Você então, sob o verde das árvores, só se inflama de ídolos? Mentiras e vaidade posso suportar, mas de um idólatra em casa não quero mesmo saber!”, e, pegando mais do que depressa a vassoura, com ela passou a lhe dar lambadas nas costas.

Parker estava muito aturdido para resistir. Sentou-se lá e deixou que ela o espancasse à vontade, até quase o derrubar sem sentidos, com grandes vergões que se formaram sobre a face tatuada do Cristo. Só depois disso, e cambaleando, ele rumou para a porta.

Ela bateu com a vassoura no chão, duas ou três vezes, levou-a até a janela e a sacudi para fora, para limpá-la das manchas que tinham se soltado dele. Ainda com a vassoura nas mãos, olhou para a noqueira-pecã, e seus olhos se endureceram mais ainda. Apoiado na árvore, lá estava ele – aquele que se dizia chamar Obadiah Elihue – chorando como um bebê. (O'CONNOR, 2008, p. 654-655).

A imagem de Cristo no corpo de Parker é um símbolo do mistério da Encarnação, isto é, um símbolo do *status* ambivalente de Cristo como divindade e ser humano. Parker provê a dimensão humana ao desenho que é a imagem do divino. Neste sentido, o corpo de Parker também se torna sagrado. Sarah Ruth, no entanto, “não consegue aceitar a relação entre Deus e o corpo, entre a fé e o desejo. [...] Experiências mundanas em *'Parker's Back'* são experiências religiosas [...] e negar a experiência, a vida do corpo, é negar a Deus” (DI RENZO, 1993, p. 55). A tatuagem de Parker literalmente se torna a face de Deus, rebaixando e aproximando do humano o símbolo sagrado. Dessa forma, ao surrar a imagem de Cristo com a vassoura, Sarah Ruth está, mais uma vez, crucificando-o.

O rebaixamento por meio de uma surra não é exclusividade de *“Parker's Back”*. Em *“A View of the Woods”*, narra-se a história de Mark Fortune, um fazendeiro de setenta e nove anos, e sua neta Mary Fortune, de nove anos. Mr. Fortune, como seu próprio nome ironicamente evidencia, era um homem materialista e sentia necessidade de controlar todos à sua volta. Ele sentia um imenso orgulho de chamar-se Fortune e considerava a linhagem familiar e os “laços de sangue” muito importantes, mas, de forma muito contraditória, não dava importância à família (filhas e netos). O único parente que admirava e com quem mantinha um relacionamento era Mary, filha de sua “terceira ou quarta” filha (ele não consegue lembrar-se) e de um homem chamado Pitts. Mary era uma dos sete filhos do casal Pitts, que Mr. Fortune detestava, pois acreditava que eles moravam na fazenda não

para ajudá-lo, mas para esperar pelo dia em que ele morresse para que pudessem ser donos de tudo.

Mr. Fortune costumava vender pequenos lotes de suas terras apenas para irritar Mr. Pitts e demonstrar que ele ainda era o verdadeiro dono. Quando ele decide vender um lote caro à família Pitts, no entanto, Mary Fortune se posiciona contra a venda, o que era incomum, pois sua relação com o avô era muito próxima. A partir deste momento avô e neta não conseguem mais se entender e Mr. Fortune começa a perceber que Mary não é tão parecida com ele quanto imaginava. Depois de vários embates entre os dois, Mr. Fortune decide surrar a neta com um cinto, como Pitts fazia, pois acreditava que assim ela passaria a respeitá-lo e obedecê-lo. Mas o que ocorre é que Mary não se submete passivamente à surra:

She was on him so quickly that he could not have recalled which blow he felt first, whether the weight of her whole solid body or the jabs of her feet or the pummeling of her fist on his chest. He flailed the belt in the air, not knowing where to hit but trying to get her off him until he could decide where to get a grip on her.

“Leggo!” he shouted. “Leggo I tell you!” But she seemed to be everywhere, coming at him from all directions at once. It was as if he were being attacked not by one child but by a pack of small demons all with stout brown school shoes and small rocklike fists. (O’CONNOR, 1988, p. 544-545)

Foi tal a rapidez com que ela se lançou então sobre ele que o velho nem poderia saber qual golpe sentiu primeiro – se o peso de toda a solidez de seu corpo, se os pontapés que levava ou se os socos repetidos que lhe atingiam o peito. Às tontas ele agitava o cinto no ar, incapaz de conseguir acertá-la, mas tentando livrar-se dela para ver se conseguiria contê-la.

“Me larga!”, ele gritava. “Já disse pra me largar!” Ela porém o assediava ainda mais, como se viesse de todas as direções a um só tempo para investir contra ele. Não era por uma única criança, mas por um completo farrancho de pequenos demônios que ele parecia ser atacado, todos os punhos duros como pedras e com sapatos escolares pontudos. (O’CONNOR, 2008, p.445)

Ao comparar a menina com um “farrancho de pequenos demônios” o conto se aproxima do demoníaco e do mundo estranhado de que fala Kayser. Mary Fortune é o elemento familiar que se torna estranho para Mr. Fortune e este se sente alheado. Mas o tom geral desta cena, até o momento, é cômico, pois aquele que pensava em usar de violência acaba sendo o objeto dela. Essa inversão de papéis é um aspecto fundamental do grotesco elencado por Bakhtin como característica do mundo “às avessas” tipicamente carnavalesco. É essa característica grotesca que garante a comicidade da cena e que é a agente do rebaixamento de Mr. Fortune, que é

“trazido de volta à terra” com os golpes da neta em diversas partes de seu corpo, inclusive em partes do baixo corporal:

He felt five claws in the flesh of his upper arm where she was hanging from while her feet mechanically battered his knees and her free fist pounded him again and again in the chest. Then with horror he saw her face rise up in front of his, teeth exposed, and he roared like a bull as she bit the side of his jaw. He seemed to see his own face coming to bite him from several sides at once, but he could not attend to it for he was being kicked indiscriminately, in the stomach and then in the crotch. Suddenly he threw himself on the ground and began to roll like a man on fire. She was on top of him at once, rolling with him and still kicking, and now with both fists free to batter his chest.

“I’m an old man!” he piped. “Leave me alone!” (O’CONNOR, 1988, p. 545)

Sentiu haver em sua carne, num braço, cinco unhas cravadas, onde ela se pendurava para mecanicamente mandar-lhe chutes nas pernas, enquanto com o punho livre o socava seguidamente no tórax. Cheio de horror, ele então viu que o rosto dela se erguia bem diante do seu, dentes todos à mostra, e berrou como um touro ao levar uma mordida no queixo. Parecia estar vendo seu próprio rosto, que, vindo de vários lados, de uma vez só vinha mordê-lo, mas nem podia atentar nisso, pois indiscriminadamente ia levando pontapés na barriga e, logo depois, no saco. Subitamente ele se jogou no chão, onde, como um homem em fogo, começou a rolar. Rolando junto, de imediato ela ficou por cima, sem parar de lhe dar chutes e agora também, com ambas as mãos, socos no peito.

“Eu sou um velho!”, ele exclamou, esganiçado. “Me deixa em paz!” (O’CONNOR, 2008, p. 446).

De acordo com Bakhtin, as formas do realismo grotesco são todas orientadas para baixo, para o avesso, para a inversão. “A orientação para baixo é própria das lutas, brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram. Ao mesmo tempo, são criadores: ressecam e ceifam” (BAKHTIN, 2013, p. 325). No caso de Mr. Fortune, os golpes o rebaixam e enterram sua concepção narcisista de que a neta é seu duplo, submisso a ele, e o fazem perceber a realidade de que ele é um velho sem tanto poder quanto imaginava. A menina é o agente do alheamento (KAYSER, 2013) de Mr. Fortune, pois é neste momento que ele percebe que suas orientações de mundo falham. O que ele não percebe, todavia, é o aspecto positivo e a possibilidade regeneradora do rebaixamento.

Mr. Fortune aceita sua condição de velho, mas irrita-se quando a neta, triunfante, afirma que é “cem por cento Pitts” (o nome Pitts faz referência à palavra “pit”, que significa poço ou fosso). Neste momento, o velho consegue rolar “invertendo as posições, e assim ver por baixo a face que era a sua própria, mas que tinha se atrevido a dizer-se Pitts. Com as mãos ainda lhe apertando o pescoço, ele suspendeu a cabeça da menina para depois a bater com toda a força, uma,

duas, três vezes seguidas, contra uma pedra”²² (O’CONNOR, 2008, p. 446). Ao ver a neta morta, Mr. Fortune não mostra sinal de arrependimento, mas sofre um infarto e morre em agonia ao lado de sua vítima. Assim, o velho e o novo têm o mesmo destino: a morte.

Movimentos para baixo, do avesso, de trás para frente marcam as formas do realismo grotesco. “Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro na da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora” (BAKHTIN, 2013, p. 325). Isto também ocorre com Ruby Turpin, a protagonista de *“Revelation”*.

No início da narrativa, Mrs. Turpin entra com seu marido Claud na sala de espera de um consultório médico, pois Claud levava um coice de uma vaca na perna. Mrs. Turpin é descrita como uma mulher grande e gorda que “incorpora todas as coisas sulistas, brancas e de classe média. Ela é afável, trabalhadeira, frequenta a igreja; fanática, materialista e complacente” (DI RENZO, 1993, p. 207). Embora muito polida, Mrs. Turpin passa a escrutinar todas as pessoas na sala de espera. Ela inclusive os classifica pela qualidade de seus sapatos. Ruby sente-se grata por ser quem é, pois se julga superior aos brancos da ralé e aos negros. “Até seus porcos, ela acredita, têm mais dignidade e valor do que os brancos pobres na sala” (DI RENZO, 1993, p. 207). Mrs. Turpin é uma mulher forte, de personalidade marcante e com talento para a administração de fazendas, mas “nenhuma outra heroína de O’Connor é mais repulsivamente culpada de orgulho, mais obcecada com *status* e propriedade” (DI RENZO, 1993, p. 208).

O fascínio de Mrs. Turpin por hierarquia de classe, no entanto, é perturbado por uma personagem da sala de espera: Mary Grace, uma menina de dezenove anos, gorda e feia que passa o tempo todo lendo um livro chamado *Desenvolvimento Humano*. O nome do livro é emblemático, pois parece sugerir a elevação do ser humano, seu afastamento do domínio selvagem e animal. Enquanto a mãe de Mary Grace (que Ruby considera uma agradável dama de sua mesma classe social) e Mrs. Turpin conversam sobre fazendas, posses e negros, a menina faz caretas e demonstra irritação incompreensível a Mrs. Turpin, que continua a discursar sobre sua gratidão:

²² “reverse their positions so that he was looking down into the face that was his own but had dared to call itself Pitts. With his hands still tight around her neck, he lifted her head and brought it down once hard against the rock” (O’CONNOR, 1988, p. 545)

"If it's one thing I am", Mrs. Turpin said with feeling, "it's grateful. When I think who all I could have been besides myself and what all I got, a little of everything, and a good disposition besides, I just feel like shouting, 'Thank you, Jesus, for making everything the way it is!' It could have been different!" For one thing, somebody else could have got Claud. At the thought of this, she was flooded with gratitude and a terrible pang of joy ran through her. "Oh thank you, Jesus, Jesus, thank you!" she cried aloud.

The book struck her directly over her left eye. It struck almost at the same instant that she realized the girl was about to hurl it. Before she could utter a sound, the raw face came crashing across the table toward her, howling. The girl's fingers sank like clamps into the soft flesh of her neck. She heard the mother cry out and Claud shout, "Whoa!" There was an instant that she was certain she was about to be in an earthquake.

All at once her vision narrowed and she saw everything as if it were happening in a small room far away, or as if she were looking at it through the wrong end of a telescope. [...] The girl fell with a thud and Mrs. Turpin vision suddenly reversed itself and she saw everything large instead of small. (O'CONNOR, 1988, p. 644-645)

"Se há uma coisa que eu sou", disse Mrs. Turpin, emocionada, "é grata. Quando penso tudo o que poderia ter sido, se não fosse eu mesma, e em tudo o que tenho, que é um pouco de tudo, além do meu bom temperamento, sinto vontade de gritar: 'Obrigada, Jesus, por ter feito as coisas como são! Poderia ter sido diferente!'. Outra mulher, por exemplo, poderia ter se casado com Claud. Ao pensar isso, ela se encheu de gratidão, e uma dor horrorosa, uma dor de alegria, a percorreu. "Obrigada, Jesus! Obrigada, Jesus!", gritou.

O livro a atingiu bem um pouco por cima do olho esquerdo. Atingiu-a quase no mesmo instante em que percebeu que a garota ia atirá-lo. Antes de ela poder dizer ui, a cara grosseira, transpondo a mesa, já disparava aos berros sobre ela. Os dedos da garota afundaram como tenazes na carne fofa de seu pescoço. Ela ouviu a mãe gritar e ouviu Claud exclamar: "Xô!". Por um instante teve certeza de estar prestes a estar num terremoto.

Subitamente sua visão se estreitou e o que ela via à sua volta parecia acontecer numa saleta distante, como se olhasse para tudo aquilo pelo lado contrário do telescópio. [...] A garota despencou com um baque surdo e a visão de Mrs. Turpin se inverteu de repente, passando ela a ver tudo grande, e não pequeno. (O'CONNOR, 2008, p.618).

A atitude de Mary Grace traz a consciência de Mrs. Turpin de volta à "terra" após seu momento de sublimação, em que acreditava estar falando sobre coisas puras e espirituais. Nesse sentido, é importante notar mais uma vez o cuidado de O'Connor na escolha do nome de suas personagens, pois Mary Grace lembra ao mesmo tempo a Virgem Maria e a graça divina. Quando Ruby estava em seu momento mais elevado, no qual sentia até mesmo uma dor de alegria, a menina força-a de volta à realidade chã e terrena em que se encontra e que parece querer ignorar, rebaixando-a. Mrs. Turpin passa então a ver o mundo "às avessas" e sua noção de proporção inverte-se por duas vezes, transformando o mundo à sua volta num mundo caricato.

Mas o rebaixamento sofrido por Mrs. Turpin é um processo, assim como o grotesco para Bakhtin. Após recuperar-se da queda, Mrs. Turpin pergunta a Mary Grace, que ainda estava no chão, o que esta tinha a lhe dizer. “Vai pro inferno, que é de lá que você veio, sua porca velha”, ela murmurou”²³ (O’CONNOR, 2008, p. 620). Rebaixando Ruby metaforicamente, desta vez, Mary Grace é sedada e levada a um hospital, enquanto Mrs. Turpin recebe a resposta como uma mensagem divina. Aí está mais uma vez a ambivalência grotesca: um insulto é também uma revelação; rebaixa e regenera ao mesmo tempo. Conforme nos informa Bakhtin, a “degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação” (2013, p.19).

A mistura dos domínios animal e humano é aqui utilizada de forma sutil como mecanismo de rebaixamento. Além da comparação de Ruby com porcos, há trechos na narrativa em que as atitudes dos porcos são comparadas às dos seres humanos e fala-se até mesmo em um porco astronauta. O apagamento dos limites entre o humano e o natural destrói as ilusões de classe e hierarquia de Mrs. Turpin.

Assim também o faz a grande revelação que acontece ao final da narrativa. Após voltar para casa machucada, Mrs. Turpin reflete toda a tarde sobre as palavras da menina e acreditando em sua inocência. Ainda sem compreender o objetivo da “mensagem”, Ruby decide ir até o chiqueiro de sua fazenda e lavar os porcos enquanto questiona Deus sobre como ela pode ser ela mesma e uma porca ao mesmo tempo, isto é, como pode ser salva e do inferno. Neste momento de confronto, Ruby tem uma visão, na qual havia uma ponte entre céu e terra que passava por trechos de fogo vivo. Nesta ponte seguiam todo tipo de pessoas da ralé, negros, pessoas pobres e, ao final, pessoas como ela e Claud, que se julgavam educadas, tendo até mesmo suas virtudes consumidas pelo fogo.

2.2.2 O corpo grotesco

O aspecto do grotesco de maior consenso talvez seja o tropo do corpo. O corpo grotesco será sempre aquele que foge de alguma maneira à estética clássica,

²³ “Go back to hell where you came from, you old wart hog”, she whispered.” (O’CONNOR, 1988, p. 646)

ao belo e ao acabado. São disformes e horrendos quando comparados à estética do belo. “São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento” (BAKHTIN, 2013, p. 22).

Assim, o corpo grotesco é aquele que se abre para o mundo, seja através de ações como a deglutição, o sexo, o parto, que evidenciam que o corpo não é fechado em si mesmo, mas faz parte de um cosmos maior. Por isso,

coloca-se em ênfase as partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias [...] tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN, 2013, p. 23).

O disforme, o feio, o duplo, o aleijado, o gigantesco, o gordo, o animalesco e o prenhe são todas formas de evidenciar a incompletude e o inacabamento do corpo, assim como tudo que aproxima o corpo humano dos reinos animal e vegetal, pois, conforme já evidenciamos, uma das características primordiais do grotesco é o apagamento dos limites entre os domínios e entre o corpo individual e o mundo.

De acordo com Di Renzo (1993), a preocupação com o corpóreo é uma das características marcantes de Flannery O'Connor. “Poucos escritores americanos modernos têm sido tão insistentes sobre a dimensão material do ser humano” (DI RENZO, 1993, p. 64). Suas personagens são ao mesmo tempo “bonitas e feias, imponentes e risíveis” (DI RENZO, 1993, p. 65). O rol de sua ficção está permeado de personagens caricaturais: obesos (Mrs. Turpin, Ruby Hill), cardíacos (Mr. Fortune, Hulga Hopewell), amputados (Hulga), feios (Mary Grace), que sofrem de “acne e eczema, têm calafrios permanentes, juntas inchadas, membros faltantes. Eles sofrem ataques cardíacos e derrames, são surrados, sangrados e sodomizados” (DI RENZO, 1993, p. 64).

Conforme já vimos, as personagens Parker, Ruby Turpin e Mark Fortune são rebaixadas, pois são colocadas em contato com sua dimensão humana e corporal. Parker, mais que qualquer outro personagem, traz literalmente desenhadas na pele as marcas do grotesco, na mistura de animais, objetos e símbolos de suas tatuagens que espelham sua alma, a qual, ao final da narrativa, torna-se “num perfeito arabesco de muitas cores, num jardim com árvores, passarinhos e

animais”²⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 653). Mas ele não é o único corpo grotesco neste conto. Sarah Ruth, sua mulher, está grávida e, de acordo com Bakhtin (2013, p. 23), “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto” ou pronto para tal.

Di Renzo (1993, p. 67), retomando Bakhtin, resume da seguinte maneira:

O corpo humano nunca é um corpo, é sempre dois ou mais. É um corpo em conjugação, em transição, constantemente vertendo e assumindo atributos, não algo solitário e estático que alcançou um estado de imutável perfeição na eternidade. É vinculado ao tempo e por ele determinado e expressa simultaneamente os dois polos de sua mortalidade, o nascimento e a morte.

A gravidez é, portanto, o estado em que a ambivalência do corpo grotesco se manifesta de forma mais evidente. Consequentemente, Ruby Hill, a protagonista de “*A Stroke of Good Fortune*”, possui um dos corpos mais grotescos. Estudos realizados nos manuscritos desta narrativa demonstram que O’Connor dedicou grande esforço no parágrafo de abertura²⁵, no qual Ruby é caracterizada já de forma bastante grotesca; sua cabeça é comparada a “um legume grande e vistoso”²⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 129). Além disso, ao carregar as compras para o prédio, Ruby acaba se misturando aos vegetais e, em sua bochecha direita “via-se uma folha crocante, um pedaço de couve que a caminho de casa se emplastrara na pele”²⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 129), evidenciando a mistura dos domínios humano e vegetal. O narrador continua:

Standing up straight, she was a short woman, shaped nearly like a funeral urn. She had a mulberry colored hair stacked in sausage rolls around her head but some of these had come loose with the heat and the long walk from the grocery store and pointed frantically in various directions. “Collard greens!” she said, spitting the word from her mouth this time as if it were a poisonous seed. (O’CONNOR, 1988, p. 184).

²⁴ “*a perfect arabesque of colors, a garden of trees ad birds and beasts*” (O’CONNOR, 1988, p. 673).

²⁵ A presente abertura de “*A Stroke of Good Fortune*” só foi escrita dessa maneira na terceira publicação do conto, já no livro *A Good Man Is Hard To Find* (1955). Nas versões anteriores, e também nos manuscritos, a abertura é a seguinte: “*Ruby came in the front door of the apartment building and rested the sack on the hall table. It had two cans of number three beans in it and was too heavy for her to be toting around. The collard greens were sticking out the top and had kept brushing in her face on the way home. She and Bill Hill hadn’t eaten collard greens for five years and she wasn’t going to start cooking them regular now; but looked like Rufus wanted them so bad. Lord, she hadn’t thought he would be the way he was.*” (O’CONNOR, 1953, p. 7)

²⁶ “*a big florid vegetable*” (O’CONNOR, 1988, p. 184)

²⁷ “*was a gritty collard leaf that had been stuck there half the way home*” (O’CONNOR, 1988, p. 184)

Esticada a prumo, era uma mulher baixa e, por sua conformação, quase igual a uma urna funerária. Tinha o cabelo cor de amora amontoado em rolinhos, que nem salsichas ao redor da cabeça, mas com o calor e a longa caminhada desde a mercearia alguns já estavam desfeitos e furiosamente apontavam nas direções mais diversas. “Ora essa, couve-crespa!”, ela disse, cuspidando então a palavra para fora da boca, como se fosse um caroço venenoso. (O’CONNOR, 2008, p. 129).

Ruby deixa as compras na entrada do prédio com um bilhete para que seu marido, Bill Hill, leve-as para cima, e começa a subir as escadas até seu apartamento no quarto andar. Ela tem, no entanto, uma dificuldade absurda em se locomover, pois após poucos degraus já se sente ofegante, enjoada e tonta. Por vezes, ao subir, Ruby sente uma dor na barriga. Enquanto luta com as escadas, Ruby reflete sobre sua vida, que considerava bem sucedida para uma mulher de trinta e quatro anos, casada e sem filhos, e compara-se com a mãe na mesma idade. Sua mãe, segundo ela, tornara-se “cada vez mais morta” com cada uma das oito gestações que levou a cabo, embora apenas quatro crianças tenham vingado.

O conto foi escrito em um estilo um pouco distinto do estilo posterior de O’Connor e é pautado pelo monólogo interior, pelo discurso indireto livre e pela memória. Não ocorrem muitas ações na narrativa, mas, as reflexões de Ruby sobre seu orgulho em cuidar-se sozinha sem o auxílio de médicos e, mesmo assim, não ter cometido o “erro” de engravidar como as irmãs, além das conversas com os moradores do prédio e a menção à felicidade de Bill Hill com o recente ganho de peso da esposa, deixam evidente para o leitor que Ruby está grávida, mas ainda não se deu conta disso. Todas as personagens parecem conhecer a condição de Ruby, exceto ela mesma, que apenas reconhece seu estado após uma conversa cômica com sua amiga Laverne, moradora do terceiro andar. Ao perceber sua gravidez, Ruby entra em desespero:

She gasped and shut her eyes. No. No. It couldn't be any baby. She was not going to have something waiting in her to make her deader, she was not. Bill Hill couldn't have slipped up. He said it was guaranteed and it had worked all this time and it could not be that, it could not. She shuddered and held her hand tightly over her mouth. She felt her face drawn puckered: two born dead one died the first year and one run under like a dried yellow apple no she was only thirty-four years old, she was old. (O’CONNOR, 1988, p. 195)

Arquejante, ela fechou os olhos. Não, não podia ser filho. Não teria uma coisa a esperar dentro dela para torná-la cada vez mais morta. De jeito nenhum. Impossível Bill Hill ter dado uma escorregadinha. Ele disse que era seguro, tinha funcionado bem todo esse tempo, e assim portanto não podia...não, não podia ser. Ela, estremecendo, tapou a boca com a mão.

Sentiu seu rosto repuxar-se enrugado: dois já nascidos mortos, um morto no primeiro ano de vida, outro esmagado, que nem maçã amarela e seca, e a pessoa, com trinta e quatro anos apenas, já velha. (O'CONNOR, 2008, p. 142).

Para Ruby, a experiência da gravidez está intrinsecamente ligada à morte da mãe e ao nascimento de uma nova criança, que pode, inclusive, morrer também. Ela tem certeza de que uma gestação representa para ela o mesmo processo de envelhecimento e morte que para sua mãe. Assim, o “leitor simultaneamente vê a vida velha que está morrendo em Ruby e a vida nova que vai nascer. [...] o nascimento está intimamente conectado com a morte, eles são, de fato, intercambiáveis. Este paradoxo é dramatizado várias vezes no conto” (DI RENZO, 1993, p. 69). Logo no início da narrativa, por exemplo, quando Ruby é comparada a uma “urna funerária”, temos uma antecipação sobre a revelação da personagem.

Quando Ruby chega quase ao fim das escadas e olha para a escuridão no vão das escadas abaixo de si, ela está, na realidade, “olhando para baixo, para o abismo de seu corpo. A escuridão da escadaria é a escuridão gêmea do túmulo e do útero, o nível mais inferior do grotesco” (DI RENZO, 1993, p. 71). O corpo grávido também evidencia que houve uma relação sexual, elemento grotesco do corpo aberto. Há, no conto, várias menções a atos e órgão sexuais, como a “escapadinha” de Bill Hill e a pistola de brinquedo do menino Hartley Gilfeet, morador do prédio, na qual Ruby acidentalmente se senta nas escadas: claramente um objeto de significação fálica em uma cena de penetração figurada.

Embora grotesco e ambivalente, o corpo grávido de Ruby não é uma fonte de alegria para ela. Nesse sentido, a reação da protagonista diante do grotesco é mais de estranhamento e horror, conforme afirmava Kayser (2013), do que de alegria e celebração, como ocorreria no realismo grotesco de Bakhtin (2013). Diferentemente de outras personagens, às quais é oferecido um momento de graça e escolha, no final de *“A Stroke of Good Fortune”* não parece haver escolha para Ruby, a não ser conformar-se com uma vida infeliz. O narrador não dá pistas de que a personagem tenha passado por um momento de regeneração ou renascimento para uma nova vida, algo muito diferente do aspecto geral positivo e alegre em *“A Temple of the Holy Ghost”*.

Neste conto a protagonista é uma menina de 12 anos, não nomeada, que vive com a mãe e uma inquilina em uma pequena cidade. A história se inicia com a

chegada de duas primas de segundo grau da menina, Susan e Joanne, de catorze anos, que vão passar o fim de semana de folga do colégio de freiras *Mount St. Scholastica* na casa da menina. O narrador nos informa que “Chamando-se de Templo Um e Templo Dois durante o fim de semana, as garotas se dobravam de rir o tempo todo e, de tão vermelhas e acesas que ficavam, acabavam por ser explicitamente feias” (O’CONNOR, 2008, p. 301)²⁸. A menina não simpatiza nem se identifica com a afloração da sexualidade das primas e fica feliz que sejam apenas primas de segundo grau, de forma que ela não pode “herdar tanta idiotice”. Já a mãe se vê às voltas com o problema de como entreter as duas adolescentes durante o fim de semana e acaba por decidir-se a chamar dois rapazes locais, acatando uma sugestão da menina.

Após o jantar, os adolescentes vão a uma feira que está acontecendo na cidade, enquanto a menina é deixada em casa imaginando situações em que ela poderia se transformar em mártir ou santa, e assim ganhar algum prestígio. Ao retornarem da feira, Susan e Joanne contam, após muita insistência da menina, que viram algo de que não gostaram. Em uma das barracas, dividida ao meio com homens de um lado e mulheres do outro, uma pessoa intersexual se exibia ao público:

The freak went from one side to the other, talking first to the men and then to the women, but everyone could hear. The stage ran all the way across the front. The girls heard the freak say to the men, ‘I’m going to show you this and if you laugh, God may strike you the same way’. The freak had a country voice, slow and nasal and neither high nor low, just flat. ‘God made me thisaway and if you laugh He may strike you the same way. This the way He wanted me to be and I ain’t disputing His way. I’m showing you because I got to make the best of it. I expect you to act like ladies and gentlemen. I never done it to myself nor had a thing to do with it but I’m making the best of it. I don’t dispute hit’. [...] The child felt every muscle strained as if she were hearing the answer to a riddle that was more puzzling than the riddle itself. ‘You mean it had two heads?’ she said. ‘No,’ Susan said, ‘it was a man and a woman both. It pulled up its dress and showed us. It had on a blue dress.’ The child wanted to ask how it could be a man and a woman both without having to heads but she did not. (O’CONNOR, 1988, p. 206).

O monstro se exibia aos dois grupos, falando primeiro aos homens, depois às mulheres, mas todo mundo ouvia tudo. O palco, na frente, ia de fora a fora. As garotas ouviram-no dizer para os homens: “Vou mostrar o que é e, se vocês rirem, Deus pode fazer o mesmo a vocês”. Tinha a voz de roceiro, lenta e anasalada e nem alta nem baixa, apenas monótona. “Se Deus me

²⁸ “All week end the two girls were calling each other Temple One and Temple Two, shaking with laughter and getting so red and hot that they were positively ugly” (O’CONNOR, 1988, p. 197).

fez assim, foi ele que quis assim, e eu não estou discutindo o seu desejo. Estou mostrando a vocês porque preciso tirar algum proveito disso. Meus senhores, conto com a sua simpatia. Não fui eu quem fiz, nem tive nada a ver com o feito, vou simplesmente levando como posso, não discuto a coisa. [...]

A menina sentiu seus músculos se repuxando um a um, como se ouvisse uma resposta de charada que era ainda mais intrigante do que a charada em si. “Quer dizer que tinha duas cabeças?”, ela perguntou.

“Não”, disse Susan. “Era homem e mulher ao mesmo tempo. Levantou a roupa e mostrou. Estava com um vestido azul.”

A menina quis perguntar como era possível ser homem e mulher ao mesmo tempo sem ter duas cabeças, mas se conteve. (O’CONNOR, 2008, p. 312).

Vemos aqui a inserção de um corpo perfeitamente ambivalente e grotesco. Intrigada com o relato, e ainda sem entender muito bem como era possível que alguém fosse homem e mulher ao mesmo tempo, a menina deita-se e, com sono, tenta imaginar como seria a aparência dessa pessoa, mas ao invés disso, imagina-a fazendo um discurso religioso, como uma missa:

[...] the men more solemn than they were in church, and the women stern and polite, with painted-looking eyes, standing as if they were waiting for the first note of the piano to begin the hymn. She could hear the freak saying, “God made me thisaway and I don’t dispute hit,” and the people saying, “Amen. Amen.”

“God done this to me and I praise Him.”

“Amen. Amen”

“He could strike you thisaway.”

“Amen. Amen.”

“But he has not.”

“Amen.”

“Raise yourself up. A temple of the Holy Ghost. You! You are God’s temple, don’t you know? God’s Spirit has a dwelling in you, don’t you know?”

“Amen. Amen.”

“If anybody desecrates the temple of God, God will bring him to ruin ad if you laugh, He may strike you thisaway. A temple of God is a holy thing. Amen. Amen.”

“I am a temple of the Holy Ghost.”

“Amen.” (O’CONNOR, 1988, p. 207).

[...] os homens mais cerimoniais do que na igreja, as mulheres polidas, de olhos pintados, plantadas resolutas como se apenas aguardassem a primeira nota do piano para começar a cantar um hino. Conseguiu até ouvir a aberração dizendo: “Foi Deus que me fez assim e eu não discuto com ele”, e as pessoas replicando: “Amém, amém”.

“Louvo a Deus que me fez assim”.

“Amém, amém”.

“E podia ter sido um de vocês.”

“Amém, amém.”

“Mas graças a Deus não foi.”

“Ergam-se, templos do Espírito Santo! Então vocês não sabiam que são templos de Deus? Não sabiam que a morada do espírito de Deus se encontra em cada um de vocês?”

“Amém, amém.”

“Se alguém profanar o templo de Deus, Deus o levará à ruína, e vocês, se rirem, pela vontade de Deus podem ficar como eu sou. Um templo de Deus é uma coisa sagrada. Amém, amém.”

“Eu sou um Templo do Espírito Santo.”

“Amém.” (O’CONNOR, 2008, p. 312-313).

A menina rebaixa o discurso religioso tradicional e eleva a intersexual ao imaginá-la como pregadora da palavra de Deus e, dessa forma, cria um novo ritual religioso. De acordo com Hendin (1970, p. 84), a missa na tenda usa a forma da missa em diálogo, ou missa comunitária “usada nos primeiros dez séculos da igreja e reavivados na Europa por Pio XI, a missa da aberração ressuscita o passado, tornando-o vivo no presente de forma poderosa e mística”. Segundo a estudiosa, essa cena remonta à veneração gótica do feio e da deformidade como sinais da graça divina. Ao utilizar o mesmo termo falado pelas freiras (“*Temple of the Holy Ghost*”) para reprimir o “mau” comportamento sexual entre as adolescentes, para referir-se à intersexual, “O’Connor introduz a linguagem do sagrado, sujeita-a à paródia e finalmente reclama o tropo do Templo do Espírito Santo através de uma união incongruente entre o profano e o sagrado” (ASKIN, 2007, p. 562). Gentry (1986) aponta ainda para o simbolismo da cor do vestido usado pela “aberração”: azul, uma cor conhecida dentro do catolicismo por ser a cor das vestes da Virgem Maria, que evidencia ainda mais a mistura entre profano e sagrado ocorrida no conto.

A afirmação da intersexual como um corpo sagrado e encarnação do amor divino tem a consequência de fazer a menina compreender e aceitar sua própria sexualidade e corporalidade. A protagonista está entrando na puberdade e adolescência e ainda desconhece muito sobre seu corpo e sexualidade, como o fato de não compreender como alguém poderia ser homem e mulher ao mesmo tempo sem ter duas cabeças deixa evidente. Ela também afirma, em determinado momento do conto, que viu uma coelha dar à luz a seus filhotes cuspendo-os pela boca.

Conforme afirma Gentry (1986, p. 66), “ela sente que a cabeça é a parte do corpo que controla todas as funções importantes, incluindo o sexo”. O que, apesar de ser uma evidência da ignorância da menina em relação ao sexo, sabemos hoje ser um dado científico. “*A Temple of the Holy Ghost*” é o conto de O’Connor que mais evidencia a fisicalidade e a importância sagrada dada ao corpo grotesco e ambivalente na obra da autora. Di Renzo (1993) acredita que O’Connor, ao rebaixar suas personagens e enfatizar o corpo, inspirava-se na crença da Encarnação, que

une a divindade de Cristo com a carne e a mortalidade, permitindo que o corpo humano passe a ser o templo do Espírito Santo. Todo ser humano seria, dessa forma, ambivalente e, por isso, grotesco.

Neste sentido, quando a menina está, ao final da narrativa, na missa e o padre levanta o ostensório, símbolo da comunhão com o corpo de Cristo, e ela pensa na intersexual, a “aberração” da feira é que abençoa e valida a sexualidade “diferente” da menina. Em inglês a palavra para ostensório é “*monstrance*”, que possui a mesma raiz etimológica que a palavra “monstro” e o verbo “mostrar”, todos vêm do Latim *monstrare*. Assim, a substituição do “*monstrance*” pelo “monstro” intersexual, serve, de certa forma, para abençoar a “estranheza” da própria menina, pois ela compreende que, assim como a intersexual, ela pode ser um templo do Espírito Santo da maneira que é.

Já em “*Good Country People*”, narra-se a história de Joy, ou Allegra, em português, uma moça de 32 anos e altamente educada, que volta a morar na fazenda da mãe, Mrs. Hopewell, após ter concluído seu doutorado em filosofia, pois possui um problema cardíaco que pode abreviar seu tempo de vida. Apesar de depender dos cuidados da mãe, Joy não tem uma boa relação com Mrs. Hopewell nem com sua empregada, Mrs. Freeman, pois as considera ignorantes. Joy gosta de incomodar a mãe deixando claro, sempre que pode, que não é a perfeita *belle*, que a mãe gostaria. Assim que completou 21 anos, Joy mudou seu nome legalmente para Hulga, que sua mãe achava o “nome mais horroroso existente em qualquer língua” (O’CONNOR, 2008, p. 349) e que lhe lembrava “o casco cor de pulga de um navio de guerra”²⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 349).

Para Di Renzo (1993, p. 73-74), Hulga é “uma intelectual iludida que se orgulha de seu cérebro mas não tem consciência de seu corpo”. Hulga era “loura e corpulenta, mas com uma perna de pau”³⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 346), que permitia a ela certa mobilidade, já que sua “perna fora literalmente esfacelada”³¹ (O’CONNOR, 2008, p. 350) ao ser “atingida por um tiro, num acidente de caça, quando Allegra tinha dez anos”³² (O’CONNOR, 2008, p. 348). O esfacelamento da

²⁹ “*the ugliest name in any language*”. O tradutor Leonardo Fróes criou um jogo de palavras entre “Hulga” e “pulga”, que remonta ao texto em inglês: “*the broad blank hull of a battleship*” (O’CONNOR, 1988, p. 266, grifo meu).

³⁰ “*a large blonde girl who had an artificial leg*” (O’CONNOR, 1988, p. 263)

³¹ “*had been literally blasted off*” (O’CONNOR, 1988, p. 267)

³² “*shot off in a hunting accident when Joy was ten*” (O’CONNOR, 1988, p. 266)

perna de Hulga e seu próprio corpo amputado/deformado são o elemento do grotesco mais facilmente identificável no conto. “Sem dúvida, ela é a criação mais grotesca de O’Connor, e tanto nos diverte quanto nos causa horror” (DI RENZO, 1993, p. 74). O corpo de Hulga é inacabado, imperfeito, oposto a tudo aquilo que se considera como belo pela estética clássica e, assim sendo, é o corpo grotesco conforme definido por Bakhtin (2013, p. 278): “o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado”.

A prótese de Hulga, além de uma evidência de sua deformidade, é o que lhe possibilita um certo grau de independência e mobilidade de forma que:

But she was as sensitive about the artificial leg as a peacock about his tail. No one ever touched it but her. She took care of it as someone else would his soul, in private and almost with her own eyes turned away. (O’CONNOR, 1988, p. 281).

Era porém tão suscetível no tocante à perna de pau quanto um pavão em relação à própria cauda. Ninguém jamais tocava nela, a não ser ela mesma, que cuidava da perna como outros cuidam da alma, em total privacidade e quase voltando os olhos para longe do alvo (O’CONNOR, 2008, p. 366).

Podemos considerar a perna de pau como um objeto fálico, que confere à personagem características diferentes daquelas esperadas de uma mulher do ambiente rural do sul dos Estados Unidos, na década de cinquenta. A comparação com a cauda de um pavão orgulhoso corrobora esta conclusão, pois apenas os pavões machos possuem e exibem caudas vistosas. Strempe-Durgin (2009, p. 37) chega mesmo a afirmar que a prótese é “um *strap-on* em todos os sentidos da palavra”. De acordo com Bakhtin (2013, p. 277), o essencial no corpo grotesco são as partes nas quais se “ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo”, partes favoritas para o exagero positivo, para a hiperbolização. Embora essas partes do corpo sejam as mais evidenciadas no grotesco,

Evidentemente, os outros membros, órgãos e partes do corpo podem figurar na imagem grotesca (sobretudo na do corpo despedaçado), mas têm nesse caso apenas o papel de figurantes no drama grotesco; eles não são jamais enfatizados (a menos que substituam um outro órgão de primeiro plano). (BAKHTIN, 2013, p. 278).

Por substituir de forma figurada um órgão de primeiro plano para o grotesco (o falo), a perna de pau é um órgão grotesco e ambivalente, pois ao mesmo tempo

em que é motivo de orgulho e independência para Hulga, é a razão para seu rebaixamento.

Um dia aparece na fazenda um vendedor de Bíblias que se apresenta como Manley Pointer. Manley tenta convencer Mrs. Hopewell a comprar uma Bíblia e para isso, afirma que tem um problema no coração e pode não viver muito tempo. Compadecida do moço por acreditar que ele possui o mesmo problema que sua filha, Mrs. Hopewell convida-o para almoçar, mas Hulga não troca sequer uma palavra com Manley durante a refeição. Após o almoço, no entanto, os dois se cruzam do lado de fora da casa e travam uma conversação na qual Manley demonstra curiosidade e interesse pela perna de pau e pelo nome de Hulga. Pointer “olhava-a então com fascínio, com indisfarçada curiosidade, como uma criança que vê no zoológico um novo animal fantástico”³³ (O’CONNOR, 2008, p. 359).

Os dois marcam um pique-nique para o dia seguinte e Hulga passa a noite imaginando como seduziria Manley, que acreditava ser um moço inocente, e este, tomado por remorso, aceitaria sua lição filosófica de que não existe pecado. Ocorre que Pointer, com sua pretensa ingenuidade, consegue beijar Hulga repetidas vezes e até fazê-la dizer que o ama. Os dois seguem para o segundo andar de um celeiro e, no momento em que Hulga acredita ter seduzido Pointer e estar no comando da situação, o moço pede para que ela prove seu amor mostrando como tirar e recolocar sua prótese. Hulga hesita, mas acaba cedendo e Pointer retira sua prótese. De acordo com Di Renzo (1993), Hulga sente necessidade de amor e intimidade física, mas acredita que estas coisas são uma fraqueza. O ato de ceder a Pointer demonstra, no entanto, não apenas que “seu corpo é mais forte que sua mente, mas também que ela não é o gênio que pensa que é” (DI RENZO, 1993, p. 77).

A “ausência da perna tornava-a inteiramente dependente dele. Seu cérebro parecia ter parado de pensar para sempre, exercendo agora outra função na qual não era tão bom”³⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 367). Assim, ela pede para que a prótese seja recolocada, porém Pointer recusa-se e revela sua verdadeira índole. Seu nome não era realmente Manley Pointer, ele não acreditava na Bíblia e havia planejado

³³ *“with open curiosity, with fascination, like a child watching a new fantastic animal at the zoo”* (O’CONNOR, 1988, p. 275).

³⁴ *“Her brain seemed to have stopped thinking altogether and to be about some other function that it was not very good at”* (O’CONNOR, 1988, p. 282).

seduzi-la exclusivamente para roubar sua perna de pau, da mesma maneira como já roubara o olho de vidro de outra mulher. “Manley se revela um tipo de demônio, um gênio do mal com um senso de humor sardônico que é um mestre do disfarce. Ele até mesmo desaparece por um alçapão como os demônios nas peças morais medievais” (DI RENZO, 1993, p. 78-79). Manley reconhece nas próteses uma espécie de poder protetor; os órgãos protéticos que rouba são para ele um fetiche.

Hulga, ao final, é rebaixada à sua condição terrena e corporal que tanto tentara negar e ignorar, pois, apesar de dominar complicadas questões filosóficas, não é capaz de descer do celeiro sozinha, sem sua prótese.

2.2.3 O cômico e o sério

Outro ponto de contato entre as diversas teorias sobre o grotesco é a coexistência do cômico e do sério. Kayser (2013, p. 93), lembra que F. T. Vischer, no século XIX, defende um conceito do grotesco como a mistura de domínios separados que se dá a partir do humor: “Esta é a verdadeira força motriz, e o risível, ou seja, o cômico, se constitui em traço essencial do fenômeno grotesco. Vischer chega mesmo à seguinte definição: “O grotesco é o cômico na forma do maravilhoso” (KAYSER, 2013, p. 93).

Segundo Bakhtin (2013, p. 10), a natureza do riso carnavalesco é complexa: trata-se de um riso festivo. “Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado”, pois o riso carnavalesco atinge a todos do povo. O riso também é universal, pois “atinge todas as coisas e pessoas (inclusive aquelas que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso” (BAKHTIN, 2013, p. 10). Este riso é ambivalente, já que é, ao mesmo tempo, burlador e sarcástico, de negação e de afirmação.

Bakhtin (2013, p. 103) defende que o riso carnavalesco das festas populares medievais sobrevive ainda na época moderna através da literatura cômica, da sátira, da ironia e do sarcasmo, que ele chama de “formas reduzidas do riso”. Estas formas reduzidas passaram a ser componentes estilísticos também dos gêneros literários considerados sérios, especialmente a ironia. O estudioso defende ainda que, em todos os períodos da história da literatura houve, nos mais variados gêneros, aquilo que denomina como formas de “sério profundo, puro, mas *aberto*, sempre pronto a

desaparecer-se e renovar-se” (BAKHTIN, 2013, p. 104), isto é, formas do “sério” que estavam abertas ao cômico, à paródia, à ironia e às outras formas de riso reduzido, pois o verdadeiro sério aberto “sente que participa de um mundo inacabado, formando um todo” (BAKHTIN, 2013, p. 104).

Ele defende ainda que em certas obras da literatura mundial os aspectos sério e cômico do mundo se refletem mutuamente como aspectos integrais, ou seja, coexistem como elementos fundamentais e não são apenas colocados lado a lado, como nas tragédias de Shakespeare (o caso mais notável de coexistência entre o sério e o cômico para Bakhtin).

Em Flannery O’Connor, o sério e o cômico também coexistem, por vezes até na mesma cena, como ocorre no caso da já mencionada cena da surra de Mark Fortune pela neta, Mary. A comicidade desta cena fica por conta da inversão dos papéis representados por Mr. Fortune e a neta. Quando os dois viajam para o local da surra, o que se desenha na mente do leitor é a imagem de uma figura masculina maior e mais forte batendo em uma figura infantil feminina mais frágil. O que ocorre, no entanto, é que Mary decide bater no avô assim que leva o primeiro golpe. A inversão cômica, ou o mundo “às avessas” é o principal aspecto cômico desta cena de violência que, de outra maneira seria puramente séria. O choque com a reação da criança é acompanhado do riso pela condição de rebaixado de Mr. Fortune, um orgulhoso proprietário de terras que implora à neta, setenta anos mais nova, por piedade.

Outra cena com grande potencial cômico neste conto ocorre anteriormente à surra, quando Mr. Fortune está fechando o negócio da venda das terras com Tilman, um empresário da região que pretendia abrir um posto de gasolina próximo à fazenda e é descrito como um homem rápido para a ação e de poucas palavras, cuja cabeça se movia “serpeando” e tinha a “forma de um triângulo, mas com o vértice embaixo, e o topo de seu crânio era coberto por uma coifa de sardas. Os olhos, muito apertados, eram verdes, e sua língua se punha sempre à mostra na boca parcialmente aberta”³⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 442-443). Mais uma vez, O’Connor escreve no sentido do apagamento entre os domínios humano e animal.

³⁵ *“triangular-shaped face with the point at the bottom and the top of his skull was covered in freckles. His eyes were green and very narrow and his tongue was always exposed in his partly opened mouth”* (O’CONNOR, 1988, p. 542).

Após apertar a mão da própria serpente em forma humana, Mr. Fortune é surpreendido pela reação da neta:

Just as their hands loosened, an instant's change came over Tilman's face and he disappeared completely under the counter as if he had been snatched by the feet from below. A bottle crashed against the line of tinned goods behind where he had been. The old man whirled around. Mary Fortune was in the door, red-faced and wild-looking, with another bottle lifted to hurl. As he ducked, it broke behind him on the counter and she grabbed another from the crate. He sprang at her but she tore to the other side of the store, screaming something unintelligible and throwing everything within her reach (O'CONNOR, 1988, p. 543).

Assim que suas mãos se soltaram, uma mudança instantânea ocorreu no rosto de Tilman, que desapareceu completamente sob o balcão, como se lhe tivessem puxado os pés por baixo. Bem por trás de onde antes estava, uma garrafa espatifou-se contra a pilha de enlatados. O velho deu meia-volta. Na porta, quem se via era Mary Fortune, com outra garrafa no ar, já pronta para arremessar, e um ar feroz na cara avermelhada. Rapidamente ele se abaixou e o petardo foi de encontro ao balcão, onde se desfez em cacos, enquanto ela se apossava, no engradado, de ainda mais uma garrafa. Ele deu em cima dela aos pulos, mas ela escapuliu para o outro lado da loja, berrando algo ininteligível e derrubando tudo o que achava pela frente ao seu alcance. (O'CONNOR, 2008, p. 443).

A ligação entre os arroubos de violência e o cômico é bastante íntima em “*A View of the Woods*”, o que pode ser perturbador para o leitor que acredita não ser capaz de rir das tragédias alheias e não enxergar aspectos “alegres” na violência. Esta é realmente a intenção do grotesco cômico, pois o riso ambivalente e universal tem a função geral de purificar e completar o sério, livrando-o do dogmatismo e do caráter unilateral. “O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente” (BAKHTIN, 2013, p.105).

A violência em “*Parker's Back*” também é acompanhada de um tom cômico. Quando o caminhão de Parker quebra na estrada próxima da casa de Sarah Ruth, Parker, com seu “sexto-sentido” que faz os pelos do pescoço arrepiarem, percebe que há uma mulher observando-o e finge que machucou a mão, fazendo uma encenação exagerada para atraí-la.

Suddenly Parker began to jump up and down and fling his hand about as if he had mashed it in the machinery. He doubled over and held his hand close to his chest. “God dammit!” he hollered, “Jesus Christ in hell! Jesus God Almighty damn! God dammit to hell!” he went on, flinging out the same few oaths over and over as loud as he could.

Without warning a terrible bristly claw slammed the side of his face and he fell backwards on the hood of the truck. "You don't talk no filth here!" a voice close to him shrilled.

Parker's vision was so blurred that for an instant he thought he had been attacked by some creature from above, a giant hawk-eyed angel wielding a hoary weapon. As his sight cleared, he saw before him a tall raw-boned girl with a broom. (O'CONNOR, 2008, p. 656).

De repente Parker começou a dar pulos e a sacudir a mão no ar, como se a tivesse esmagado no motor. Dobrando-se de dor, susteve a mão junto do peito. "Que merda!", gritou. "Pro inferno com Jesus Cristo" Jesus e Deus todo-poderoso que se danem! Deus que se dane e vá pro inferno", prosseguiu, lançando a torto e a direito, tão alto quanto podia, as mesmas invariáveis blasfêmias.

Sem qualquer aviso prévio, uma terrível garra eriçada veio atingir-lhe em cheio o rosto, e sobre o capô do caminhão ele caiu para trás. "Não fale essas porcarias aqui!", disse a seu lado uma voz estridente.

Tão turva se tornou sua visão, que Parker se julgou por um instante atacado por alguma criatura do alto, por um anjo gigante de olhar de gavião a brandir uma arma vetusta. Mas o que viu diante de si, quando sua visão se clareou, foi uma garota, descarnada e alta, de vassoura em punho. (O'CONNOR, 2008, p. 633).

Aqui Sarah Ruth é comparada a um anjo e a uma ave de rapina ao mesmo tempo, configurando mais uma vez um apagamento das fronteiras entre o ser humano e o resto do mundo. Ainda outra vez a moça ataca Parker para defender sua moral. Quando Parker a leva para dar uma volta no caminhão, estaciona em uma estrada deserta e sugere que os dois se deitem juntos na parte de trás, Sarah Ruth recusa, dizendo que só cederia após o casamento. "Ah, não precisa disso", disse ele, esticando-se para agarrá-la. Ela porém o empurrou com tal força, que a porta do caminhão se abriu para o fazer cair de costas no chão, estatelado"³⁶ (O'CONNOR, 2008, p. 640).

Na cena final do conto, ao vermos Sarah Ruth, em sua incompreensão e heresia, bater no marido novamente com a vassoura, nos compadecemos dele, mas não deixamos de rir do absurdo da situação, especialmente pela ignorância de Sarah Ruth a respeito de símbolos religiosos:

Parker's knees went hollow under him. He wheeled around and cried, "Look at it! Don't just say that! Look at it!"

"I done looked", she said.

"Don't you know who it is?" he cried in anguish.

"No, who is it?" Sarah Ruth said. "It ain't aybody I know."

"It's him", Parker said.

³⁶ *"Oh, that ain't necessary", Parker said and as he reached for her, she thrust him away with such force that the door of the truck came off and he found himself flat on his back on the ground" (O'CONNOR, 1988, p. 663).*

"Him who?"

"God!" Parker cried.

"God? God don't look like that!"

"What do you know how he looks?" Parker moaned. "You ain't seen him."

"He don't look", Sarah Ruth said. (O'CONNOR, 1988, p. 674)

Os olhos de Parker se tornaram ocos. Mas ele ainda fez meia-volta, aos berros: "Olhe! Não fique aí só falando! *Olhe* bem para isso!".

"Já olhei", ela disse.

"E não sabe quem é?", gritou ele, angustiado.

"Não, quem é?", Sarah Ruth perguntou. "Não é ninguém que eu conheça."

"É ele", disse Parker.

"Ele quem?"

"Deus", exclamou Parker.

"Deus? Deus não tem essa cara!"

"Como você pode saber como é a cara de Deus", Parker disse em tom de lamento, "se você nunca o viu?"

"Ele não tem *cara*", disse Sarah Ruth. (O'CONNOR, 2008, p. 546)

O riso é também um fio condutor em *"A Temple of the Holy Ghost"* e atinge todas as personagens e assuntos, inclusive os considerados solenes, como o tema religioso. Isso por duas razões: tanto a voz do narrador em terceira pessoa quanto os pensamentos e a percepção de mundo da protagonista são voltados para o cômico, como demonstra o seguinte trecho: "A menina, depois de observá-las por horas, chegou à conclusão de que praticamente eram débeis mentais e alegrou-se ao pensar que não passavam de primas de segundo grau, não podendo ela pois herdar tanta idiotice"³⁷ (O'CONNOR, 2008, p. 301).

Como o estilo de narração de O'Connor segue o princípio do narrador onisciente seletivo, cujo discurso por vezes mistura-se ao da personagem por meio do discurso indireto livre e da inserção de pensamentos e devaneios da menina, o resultado é uma narrativa alegre e cômica, e ao mesmo tempo séria, em um discurso narrativo híbrido.

Susan e Joanne são descritas como garotas que gostam de se vestir de maneira extravagante, são pouco inteligentes e que passam a maior parte do tempo conversando sobre garotos. A mãe não sabe o que fazer para entreter as meninas durante o fim de semana e a menina sugere chamar um fazendeiro velho para passear com elas. A ideia lhe parece tão engraçada que ela

[...] nearly choked on the food she had in her mouth. She doubled over laughing and hit the table with her fist and looked at the two bewildered girls

³⁷ *"The child decided, after observing them for a few hours, that they were practically morons, and she was glad to think they were only second cousins and she couldn't have inherited any of their stupidity"* (O'CONNOR, 1988, p. 197).

while water started in her eyes and rolled down her fat cheeks and the braces she had in her mouth glared like tin. She had never thought of anything so funny before (O'CONNOR, 1988, p. 198).

[...] quase se engasgou com a comida que já tinha na boca. Dobrando-se de rir, ela batia com um dos punhos na mesa e olhava para as duas garotas, ambas perplexas. Ao mesmo tempo, lágrimas lhe brotavam dos olhos e rolavam pelas faces carnudas, e o aparelho que ela usava nos dentes emitia um brilho de zinco. Jamais lhe havia ocorrido uma ideia assim tão gozada. (O'CONNOR, 2008, p. 302).

A gargalhada continua durante o jantar: “jogou-se para trás na cadeira, caiu, rolou no chão e lá ficou resfolegando”³⁸ (O'CONNOR, 2008, p. 303). Esse riso é ambivalente, já que a menina, apesar de parecer desprezar as primas, também as inveja, pois as considera bonitas. De acordo com Hendin (1970, p. 82), ela “ridiculariza as meninas com suas necessidades, sua sexualidade e consciência corporal em desenvolvimento” e isso ocorre principalmente porque ela quer ser mais admirada do que as primas, assim, ela “deseja se tornar aquilo que finge desprezar” (HENDIN, 1970, p. 83). Ela quer ser amada e admirada pelas pessoas, mas ao mesmo tempo deseja transcender da necessidade de amor e dos impulsos humanos.

Em seguida, em uma conversa, ainda bastante marcada pelo riso, a mãe indaga Susan e Joanne a respeito do motivo de se tratarem por Templo Um e Templo Dois:

She asked them why they called each other Temple One and Temple Two and this sent them off into gales of giggles. Finally they managed to explain. Sister Perpetua, the oldest nun at the Sisters of Mercy in Mayville, had given them a lecture on what to do if a young man should – here they laughed so hard they were not able to go on without going back to the beginning – on what to do if – they put their heads in their laps – on what to do if – they finally managed to shout it out – if he should 'behave in an ungentlemanly manner with them in the back of an automobile'. Sister Perpetua said they were to say, 'Stop, sir! I am a Temple of the Holy Ghost!' and that would put an end to it (O'CONNOR, 1988, p. 199)

Perguntou-lhes por que razão se chamavam de Templo Um e Templo Dois, o que as fez explodir em risadinhas, antes de afinal se explicarem. Irmã Perpétua, a freira mais velha das Irmãs de Misericórdia de Mayville, tinha conversado com elas sobre o que fazer caso um rapaz quisesse – e aqui já riam tanto que não eram capazes de continuar sem retornar ao começo – sobre o que fazer caso um rapaz quisesse – ambas, agora, de cabeça no colo – o que fazer se – e só então foi que puderam falar, quase gritar – se ele quisesse “se comportar de um modo pouco cavalheiresco com elas no

³⁸ *“threw herself backward in her chair, fell out of it, rolled on the floor and lay there heaving.”* (O'CONNOR, 1988, p. 198).

banco de trás de um automóvel”. Irmã Perpétua disse que elas deveriam dizer: “Pare com isso! Eu sou um templo do Espírito Santo!”, e que com isso a coisa acabaria (O’CONNOR, 2008, p. 303 – 304).

Vemos aqui a tentativa de O’Connor de reproduzir o riso no texto escrito, por meio da interrupção da fala do narrador e das repetições de certas estruturas, características da fala de alguém que está gargalhando. As meninas debocham das freiras e de assuntos solenes e religiosos. A criança, no entanto, vê nessa fala entrecortada de Susan e Joanne uma revelação que a levará a refletir sobre sua condição espiritual como templo do Espírito Santo. Denise Askin (2007, p. 560) afirma que O’Connor utiliza o discurso cômico ou a “carnavalização” para subverter o discurso religioso oficial monológico e unívoco. “A vida imaginativa precoce da criança protagonista, apresentada no discurso indireto livre, ultrapassa as falas muito limitadas permitidas a ela pela sociedade polida”. Por isso, Askin defende que ao apresentar o exagero e o discurso cômico não convencional da menina, O’Connor pode ser inserida numa tradição que serve para “equilibrar a formalidade da igreja e, como diz Bakhtin, para renovar seu discurso sagrado” (ASKIN, 2007, p. 560).

É claro que o cômico, bem como o grotesco e o assustador, só pode ser compreendido na recepção, conforme afirma Kayser (2013). É, portanto, muito difícil teorizar sobre o que torna uma cena ou personagem cômica, mas os trechos acima deixam claro o tom irreverente da ficção de O’Connor. Poderíamos mencionar aqui muitos outros trechos apenas dos contos que são objeto deste trabalho, pois o narrador escrutiniza as personagens de forma bastante irônica e o que não faltam nas narrativas são trechos nos quais se evidencia o ridículo, o absurdo e o incongruente da situação.

O importante, no entanto, é destacar que a função do cômico e do riso ambivalente está intimamente ligada ao já mencionado rebaixamento das personagens e à ambivalência das situações que muitas vezes destroem, mas também regeneram. O riso é fundamental na destruição dos discursos oficiais e formais, das imagens fechadas que as personagens têm de si mesmas e, conseqüentemente, da visão oficial que uma determinada sociedade tem de si. Nesse sentido, o cômico e o grotesco, de forma geral, são instrumentos de subversão e de crítica. Crítica às visões idealizadas de si e crítica à pretensão

humana de sabedoria que não pode entender um mundo em que “suas orientações falhem” (KAYSER, 2013).

O grotesco é, em si, avesso a sistemas e racionalizações. É anti-burguês, anti-oficial e contrário aos discursos dominantes. Portanto, é possível argumentar que o grotesco tem em si muito potencial para ser também anti-patriarcado, conforme veremos no capítulo que se segue.

3 . A personagem feminina

“What you say about there being two [sexes] now brings it home to me. I’ve always believed there were two but generally acted as if there were only one.”

*Flannery O’Connor*³⁹

3.1 “Mulheres que não se comportam como anjos devem ser monstros”: o grotesco feminino

Em seu livro *The Madwoman in the Attic* (2000), Sandra Gilbert e Susan Gubar exploram a angústia da autoria nas escritoras dos séculos XVIII e XIX. As primeiras mulheres a aventurar-se pelo mundo da literatura e da escrita entravam em confronto com sua própria identidade enquanto mulheres perante a sociedade, pois a autoridade literária e o espírito criativo eram considerados características essencialmente masculinas. O papel da mulher na literatura era sempre como objeto, como musa inspiradora, nunca como criadora.

Enquanto objeto, a figura feminina era representada pelos autores homens de duas maneiras principais: ou como “anjos do lar”, numa imagem do feminino eterno, frágil, passivo e, basicamente, sem histórias próprias; ou como “bruxas”, mulheres que se rebelavam contra os homens e causavam seu sofrimento e morte. A mulher ideal era definida como passiva e totalmente destituída de poder criativo; um ser vazio e, portanto, “puro” para os padrões masculinos o que significava ser “altruísta, com todas as implicações psicológicas e morais que a palavra sugere” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 21). Mas a “mulher-anjo” para garantir o bem-estar daqueles de quem cuidava, por vezes manipulava o ambiente doméstico (esfera de poder a ela relegado) e despertava o medo masculino, pois isso revelava que ela “*pode* manipular; *pode* tramar; *pode* traçar – tanto histórias como estratégias” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 26).

Essa capacidade feminina de sair da passividade e viver uma vida de “ação significativa” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 28) assustava os homens precisamente porque era contrária à vida de pureza contemplativa que se esperava das mulheres.

³⁹ “O que você diz sobre a existência de dois [sexos] me fez agora perceber. Eu sempre acreditei que existiam dois, mas geralmente agi como se existisse apenas um.” (O’CONNOR, 1979, p. 136).

Assertividade e agressividade eram características tidas como “não-femininas”. Mulheres que se afastavam do altruísmo e da passividade não eram louvadas, mas consideradas “monstruosas”, pois haviam, assim como *Lady Macbeth* ao rogar aos espíritos que lhe tirassem o sexo⁴⁰, abdicado de sua “feminilidade” e se aproximado da ambição e da ação, considerados espaços masculinos.

A história de Lilith é a que “resume a gênese do monstro feminino em uma única parábola útil” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 36). Segundo livros apócrifos judeus, Lilith foi a primeira mulher de Adão, criada a partir do barro, assim como ele, e não de uma das costelas do homem. Logo, Lilith considerava-se igual ao marido e, quando este tentou submetê-la, fazendo-a deitar-se abaixo dele, Lilith enfureceu-se e fugiu do paraíso para viver com demônios. Mesmo diante das ameaças dos anjos enviados por Deus de que perderia centenas de seus filhos para a morte, Lilith não retornou para Adão, preferindo a punição ao casamento patriarcal. Lilith ficou conhecida por ser a responsável pela morte de bebês humanos, especialmente meninos, como forma de vingança.

Se Lilith é o arquétipo da mulher-monstro, a Branca de Neve é o arquétipo da mulher-anjo. Bonita, passiva, altruísta e vítima, Branca de Neve aprende o verdadeiro papel submisso da mulher ao servir aos anões e chega mesmo a personificar a imagem da mulher morta, mas incrivelmente bela: objeto de admiração masculina. No conto dos irmãos Grimm, a história da Branca de Neve dramatiza a relação entre a mulher-anjo e a mulher-monstro, representada por sua madrasta. A ação da narrativa gira em torno do relacionamento entre essas duas mulheres: “uma bonita, jovem, pálida, a outra igualmente bonita, mas mais velha, mais poderosa; uma filha, a outra mãe; uma um tipo de anjo, a outra uma inegável bruxa” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 36).

Mas, representadas como bruxas ou como anjos, as mulheres continuam fora da esfera da cultura hegemônica, pois tanto os símbolos femininos subversivos, quanto os símbolos de transcendência situam a figura feminina abaixo ou acima do padrão cultural (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 19). Dessa forma, símbolos como as bruxas, o ciclo menstrual, as mães terríveis, as mães divinas, as representações da

⁴⁰ “Come you spirits,/ That tend on mortal thoughts, unsex me here,/ And fill me from the crown to the toe, top-full/ Of direst cruelty: make thick my blood,/ Stop up th’access and passage to remorse,/ That no compunctious visitings of Nature/ Shake my fell purpose, nor keep peace between/ Th’effect, and it. Come to my woman’s breasts,/ And take my milk for gall, you murth’ring ministers” (*Macbeth*, Ato I, Cena 5).

justiça, entre outros, servem apenas para reforçar o papel periférico relegado à mulher pela literatura patriarcal. A mulher torna-se, assim, a encarnação do “outro”, do mistério, do alheio característico do grotesco, de acordo com Kayser (2013), causando reações de “adoração ou medo, amor ou aversão” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 19).

Portanto, podemos concluir, como o fazem as autoras, que “é debilitante ser *qualquer* mulher numa sociedade na qual as mulheres são alertadas de que, se elas não se comportam como anjos, devem ser monstros” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 53). Isto significa dizer que a figura feminina tem sido tradicionalmente associada ou ao sublime ou ao grotesco. A mulher que não é idealizada, não representa o ideal de feminino etéreo, é automaticamente uma figura ambígua, ambivalente, grotesca.

Mary Russo (2000) aponta ainda para a própria origem da expressão “grotesco”, que evoca, como já mencionamos no capítulo anterior, a gruta. Logo, muitas associações entre o grotesco e o corpo feminino anatomicamente cavernoso têm sido feitas, mas, embora a associação entre feminino e grotesco possa sugerir uma representação positiva da feminilidade, já que, como vimos, o grotesco tem um aspecto positivo e alegre, é preciso ter cuidado com essas associações entre o corpo feminino naturalizado e os “elementos primordiais”, naturais, pois se pode facilmente resvalar na misoginia.

No contexto do livro de Russo, a expressão “grotesco feminino” não é necessariamente ligada a mulheres, assim como não exclui a presença de corpos masculinos e de sua subjetividade. “A categoria do grotesco feminino é crucial para a formação de identidade tanto para homens quanto para mulheres como um espaço de risco e abjeção” (RUSSO, 2000, p.25). O grotesco feminino é o corpo marcado pela diferença, segundo a qual os outros corpos e identidades se definem. Ela apresenta um modelo teórico do grotesco como *performance* física feminina extraordinária, isto é, que foge ao ordinário, comum. Este conceito de extraordinário bifurca-se em:

- 1) um modelo de excepcionalismo feminino (a acrobacia) [...] e 2) as criaturas duplas, anãs, aleijadas (deformadas) das feiras de variedades, que figuram como representantes de uma bem conhecida representação cultural do corpo feminino como monstruoso e deficiente (uma tem altura, a outra não)” (RUSSO, 2000, p. 37).

Como exemplo da primeira categoria, a teórica menciona a figura de Amelia Earhart, a primeira aviadora mulher a cruzar o Oceano Atlântico em voo solo e a tentar dar a volta ao mundo. Amelia era aclamada, adorada pela sociedade, mas seu “ar de garoto”, marcado pelos cabelos curtos e a forma como se vestia, juntamente com “a virilidade simbólica do voo como ativo e perigoso abriu caminho para interpretações de suas atividades como transgressoras, tornando-a uma figura um tanto mais ambivalente do que poderia parecer de início” (RUSSO, 2000, p. 40). Ao almejar pela vida de “ação significativa” de que falavam Gilbert e Gubar (2000), Earhart extrapola os limites da feminilidade passiva e sublime, se aproximando do grotesco e da representação da mulher-monstro.

A definição de Russo, portanto, inclui na categoria do grotesco os comportamentos e corpos femininos que fogem ao padrão socialmente estabelecido, isto é, que fogem à norma. Todavia, fugir à norma, por vezes, implica sérios riscos para as mulheres. A figura da acrobata aérea, por exemplo, é uma representação do mesmo tipo de excepcionalismo que Amelia Earhart, pois desafia não apenas as normas patriarcais, mas também as leis da gravidade com seus movimentos no ar. Mas os saltos e voos não vêm sem risco de queda fatal.

O impasse desta simbolização modernista da entidade marcada como ‘Mulher’ é que só há uma saída: a morte, seja qual for a sua representação – colapso histérico, inconsciência, perda de visibilidade ou, mais literalmente, perda da vida (RUSSO, 2000, p.61).

A figura feminina espetacularizada (a mulher de espetáculo, a mulher barbada, a gorda, a forte, a trapezista) exerce uma incrível atração sobre os homens, pois embora ainda pareça com as outras mulheres, oferece uma visão diferente de feminilidade. Ao analisar estas figuras na arte, Russo (2000, p. 70) conclui que exibir-se parece ser considerado um risco feminino; o perigo está na exposição: “Embora os modelos mudem, é claro, a negação radical, o silêncio, a retração, a invisibilidade e as ousadas afirmações de *performance*, impostura e disfarces femininos (pureza e perigo) têm sugerido políticas culturais para as mulheres”.

O corpo feminino silencioso e retraído pode passar despercebido e é aceito pela sociedade como padrão, como normal e desejável. Exibir o corpo, por outro lado, faz com que a mulher seja alvo de crítica e de sátira. Até poucas décadas

atrás, no Brasil, mulheres grávidas eram aconselhadas a se esconder e tentar disfarçar a barriga e malvistas caso não o fizessem. A exposição do corpo grávido, grotesco por excelência, com ênfase no aspecto positivo era, e em muitos casos ainda é, condenada pela sociedade patriarcal. “Em outras palavras, no mundo indicativo cotidiano, as mulheres e seus corpos, certos corpos, em certos sistemas públicos, em certos espaços públicos, já são sempre transgressores – perigosos e em perigo” (RUSSO, 2000, p.77). Assim, tem sido uma preocupação do feminismo reintroduzir o corpo e as categorias do corpo (entre elas o corpo grotesco) na esfera do político.

Nesse sentido, o modelo de grotesco proposto por Bakhtin (2013) pode ser útil ao feminismo. Embora não incorpore as relações de gênero em seu modelo de política do corpo, como muitos teóricos sociais dos séculos XIX e XX, não explorando assim, a noção de grotesco feminino, para Bakhtin (2013), a imagem máxima do corpo grotesco é o das bruxas senis grávidas feitas de terracota. “Mas, para o leitor feminista, esta imagem da bruxa grávida é mais do que ambivalente. Tem todas as conotações de medo e aversão em torno dos processos biológicos de reprodução e de envelhecimento” (RUSSO, 2000, p.80) frequentemente associados à mulher.

Em estudos mais recentes sobre o carnaval, o corpo humano é visto como “o protótipo da sociedade, do estado-nação e da cidade” (RUSSO, 2000, p.74) e a “perda de fronteiras” temporárias ou inversão dos papéis sociais do carnaval, de que falava Bakhtin (2013), são uma tentativa de mudança estrutural que reforça a própria hierarquia e é rapidamente corrigida. O carnavalesco desestabiliza as fronteiras que distinguem a cultura oficial superior e a sociedade organizada. O carnavalesco não é meramente oposicionista e reativo, mas sugere

um deslocamento ou contraprodução da cultura, do conhecimento e do prazer. Nas suas brincadeiras oposicionistas polivalentes, o carnaval recusa-se a se render às ferramentas críticas e culturais da classe dominante e, nesse sentido, o carnaval pode ser visto, principalmente, como um local de insurreição, e não apenas de retração (RUSSO, 2000, p.78-79).

Dessa forma, o carnaval e o grotesco são úteis à escrita de autoria feminina, pois, mesmo que inserida no discurso dominante, a literatura de autoria feminina torna-se lugar de insurreição e contraprodução cultural ao exhibir corpos e comportamentos femininos extraordinários.

Até o século XIX as representações femininas feitas por homens dividiam-se entre mulheres-anjo e mulheres-monstro, entre a mulher que desperta o desejo contemplativo e platônico e a mulher que desperta o medo, mas, nos séculos XX e XXI essa divisão parece não ter mudado muito. Se agora a exposição corporal é mais evidente na sociedade ocidental, ainda não é aceita senão dentro do propósito de agradar o olhar masculino, como o objeto passivo mulher-anjo. Ocorre que temos dois tipos de mulheres vistas como objeto: as mulheres anjos do lar e as mulheres objeto de consumo sexual. De nenhuma delas, no entanto, espera-se mais do que passividade e submissão às vontades dos homens.

É essa a diferença fundamental da exposição corporal realizada pelas mulheres na literatura: não se trata mais de mulheres-objeto ou mulheres abjetas, mas de mulheres que são vítimas dessa visão patriarcal reducionista e de mulheres que buscam sua independência e seu caminho no mundo.

No contexto da literatura sulista norte-americana de autoria feminina, Yaeger (2000) comenta que o grotesco sempre foi encarado como uma visão pessimista sobre a sociedade, que procurava evidenciar a capacidade humana para o mal e a decadência moral do Sul. Isto, no entanto, não parece ser o suficiente para explicar o uso constante do grotesco por autoras de contextos sociais, econômicos e raciais distintos. Para a estudiosa, na escrita feminina sulista norte-americana, há um predomínio “de carne que foi rompida ou destroçada por violência, de corpos fraturados, excessivos dizendo-nos algo que as diversas culturas sulistas não querem que falemos” (YAEGER, 2000, p. xiii). Os corpos irregulares, incompletos, extravagantes do grotesco feminino sulista são transgressores, pois estão inseridos em uma sociedade extremamente reguladora. Assim, Yaeger (2000, p. xi) defende que a abordagem da literatura sulista feminina deve mudar; em lugar da *belle* ou da “mulher ‘em miniatura’ como protótipo da figura feminina sulista” coloca-se uma “procissão de mulheres gigantes”.

Essas mulheres gigantes de corpos excessivos povoam a obra de Flannery O'Connor. Seus “corpos mutilados, incontroláveis vagando no espaço representam não apenas ícones de santos mutilados, mas histórias de mutilação de que a economia sobre a qual ela escreve é herdeira” (YAEGER, 2000, p. xiii). A autora dá destaque, portanto, a situações e comportamentos que sua sociedade preferiria negar ou esquecer, inclusive em relação às mulheres. Nas próximas páginas, a

intenção é demonstrar como, através do grotesco, O'Connor trata da questão feminina de modo que pode parecer ambivalente, mas que, por isso mesmo, é transgressor mesmo sem se querer feminista.

De acordo com Gentry (1986), o grotesco pode ser entendido como uma degradação, ou rebaixamento de um ideal, embora mantenha sempre uma relação com este mesmo ideal. O grotesco pode ser percebido nas ações das personagens que enxergam a si mesmas como degradadas. Embora o enfoque do estudo de Gentry seja no grotesco religioso, “sua definição pode ser entendida como pertencente à degradação de qualquer ideal social ou cultural, e seu conceito de grotesco é igualmente aplicável ao ‘grotesco feminino’” (CARUSO, 2001, p. 12). Na obra de O'Connor, o grotesco feminino demonstra, através do degradado, os ideais de gênero que oprimem as mulheres.

3.2 “O peso de séculos jaz sobre as crianças, eu tenho certeza”: meninas e o patriarcado

Em carta de fevereiro de 1956, Flannery O'Connor (1979, p. 136-137) afirma que quando completou doze anos de idade, decidiu que não iria crescer mais, pois

Havia algo sobre “teen” ligado a qualquer coisa que me era repulsiva. Eu certamente não aprovava aquilo que via de pessoas dessa idade. Eu era uma menina de doze anos muito velha; minhas visões nessa idade seriam confundidas com as de um veterano da Guerra Civil. Sou muito mais jovem agora do que era aos doze ou, de todo modo, menos carregada. O peso de séculos jaz sobre as crianças, eu tenho certeza⁴¹.

Talvez baseados nessa afirmação, muitos críticos parecem concordar que a menina protagonista de *“A Temple of the Holy Ghost”* foi inspirada na experiência da própria autora. Porém, mais do que inspiração biográfica, nos interessa rastrear na narrativa o retrato que O'Connor faz da infância e, especificamente, das meninas.

O primeiro fato que chama a atenção é que a menina de *“Temple”* é a única protagonista não nomeada da obra da autora, que costumava dedicar especial atenção aos nomes. É possível que isso se deva à inspiração biográfica da

⁴¹ *“There was something about “teen” attached to anything that was repulsive to me. I certainly didn’t approve of what I saw of people that age. I was a very ancient twelve; my views at that age would have done credit to a Civil War veteran. I am much younger now than I was at twelve or anyway, less burdened. The weight of centuries lies on children, I’m sure of it.”*

personagem, no entanto, também é amplamente aceito que a personagem Joy/Hulga foi inspirada na própria O'Connor, assim como várias outras igualmente nomeadas. A ausência de nome transforma a menina quase numa personagem-tipo; numa caracterização que poderia servir a inúmeras meninas católicas de doze anos, à época. Sua mãe também não tem nome, já que apesar de narrada em terceira pessoa, a história é contada a partir do ponto de vista da menina, com a utilização do recurso do discurso indireto livre, assim como ocorre em toda a obra de O'Connor.

Embora viva cercada principalmente por mulheres (sua mãe chega a ter dificuldade em encontrar meninos adolescentes para entreter Susan e Joanne), a menina não está apartada do mundo patriarcal. O ideal de mulher anjo do lar lhe é transmitido especialmente pela religião, pela figura das freiras e também pela mãe que, apesar de rir de suas piadas, ralha com ela por seu senso de humor.

O convento *Mount St. Scholastica* cumpre o papel de reprimir o florescimento da sexualidade e da individualidade das meninas Susan e Joanne, conforme se pode observar no seguinte trecho:

They came in the brown convent uniforms they had to wear at Mount St. Scholastica but as soon as they opened their suitcases, they took off the uniforms and put on red skirts and loud blouses. They put on lipstick and their Sunday shoes and walked around in the high heels all over the house, always passing the long mirror in the hall slowly to get a look at their legs. (O'CONNOR, 1988, p. 197)

Chegadas nos uniformes do convento, que era de uso obrigatório em Mount St. Scholastica, tão logo abriram as malas elas tiraram suas fardas marrons para pôr saias vermelhas e blusas espalhafatosas. Passaram batom e, calçando sapatos de domingo, deram voltas e mais voltas, de salto alto, pela casa. No corredor, sempre se olhavam no espelho grande e iam bem devagar, a fim de apreciar as próprias pernas. (O'CONNOR, 2008, p. 301).

As freiras também exortam as meninas a não se envolverem sexualmente com garotos e, em suma, a reprimir seus desejos e corpos, limitando-se a dedicar-se à religião. A mãe da menina, ex-aluna de *Mount St. Scholastica*, concorda com esse posicionamento e acredita que “no convento, as freiras [...] saberiam mantê-las de pezinho amarrado”⁴² (O'CONNOR, 2008, p. 301). Susan e Joanne logo percebem que a mãe da menina é religiosa e conservadora e “feita do mesmo barro que a irmã

⁴² “at the convent the sisters, her mother said, would keep a grip on their necks” (O'CONNOR, 1988, p. 197)

Perpétua”⁴³ (O’CONNOR, 2008, p. 304). Assim, não é difícil de acreditar que a menina tivesse em casa o mesmo tipo de educação conservadora que Susan e Joanne no convento.

Quando a menina faz piadas sobre os outros e ri em demasia, “a mãe disse que se ela não parasse com aquelas bobagens teria de retirar-se da mesa” ⁴⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 303). A cozinheira também a repreende por suas palavras ríspidas e seu comportamento rude:

“Howcome you be so ugly sometime?” the cook asked.

“Those stupid idiots,” the child said.

[...]

“God could strike you deaf dumb and blind,” the cook said, “and then you wouldn’t be as smart as you is.”

“I would still be smarter than some,” the child said. (O’CONNOR, 1988, p. 203)

“Você não acha que é feio agir assim?”, perguntou-lhe a cozinheira.

“Aqueles idiotas estúpidos”, ela disse.

[...]

“Olha lá, hein, Deus castiga! Se te fizesse surda, muda e cega”, disse a cozinheira, “de que te adiantava ser tão esperta?”

“Eu continuaria mais esperta que muitos.” (O’CONNOR, 2008, p. 308).

Apesar das constantes broncas, a menina não deixa o senso de humor de lado e continua a caçoar dos outros, parodiando-os ou fazendo comentários irônicos considerados inapropriados e rudes.

She made fun of the Baptist preacher who came to the school at commencement to give the devotional. She would pull down her mouth and hold her forehead as if she were in agony and groan, “Fawther, we thank Thee,” exactly the way he did and she had been told many times not to do it. (O’CONNOR, 1988, p. 204).

Na escola, caçoou do pastor batista que compareceu à formatura para uma oração, espichando a boca com a mão na testa e gemendo como se estivesse agonizante: “Obrigado, Senhor!”, exatamente como ele fazia e a ela tantas vezes tinham dito para não fazer. (O’CONNOR, 2008, p. 309).

Assim, embora viva cercada por mulheres, também a essa menina foi transmitido o ideal feminino da *Southern belle*, que não faz comentários grosseiros, não expressa suas opiniões e trata a todos com polidez. A menina, no entanto, não

⁴³ *“she was made of the same stuff as Sister Perpetua” (O’CONNOR, 1988, p. 199).*

⁴⁴ *“Her mother told her if she didn’t stop this foolishness she would have to leave the table” (O’CONNOR, 1988, p. 198).*

consegue comportar-se de acordo com esse ideal e sente-se degradada em relação a ele, o que a caracteriza como uma personagem grotesca.

...she felt that she would have to be much more than just a doctor or an engineer. She would have to be a saint because that was the occupation that included everything you could know; and yet she knew she would never be a saint. She did not steal or murder but she was a born liar and slothful and she sassed her mother and was deliberately ugly to almost everybody. She was eaten up also with the sin of Pride, the worst one. (O'CONNOR, 1988, p. 204).

...ela sentiu que isso não bastava, que teria de ser muito mais do que apenas engenheira ou médica. Tinha de ser santa, profissão que incluía tudo que se pudesse saber; no entanto ela sabia muito bem que nunca seria uma santa. Não roubava nem matava, mas era mentirosa e preguiçosa de nascença, intencionalmente grosseira com quase todos e grosseira com a mãe. Além do mais, o pecado do orgulho, o pior de todos, a consumia. (O'CONNOR, 2008, p. 309).

É possível perceber que ela não se sente apenas degradada do ideal feminino da *Southern belle* como também se sente culpada por ser como é, agir e falar da maneira que o faz. Ao fim da narrativa, quando vai à missa com a mãe, a menina pede a ajuda de Deus para não ser tão ruim, para “não ser tão impertinente com minha mãe e não falar como eu falo”⁴⁵ (O'CONNOR, 2008, p. 314). É nesse momento em que sua mente começa a se acalmar, o padre levanta o ostensório e ela se lembra do discurso da intersexual da feira: “Foi assim que ele me quis e eu não discuto com ele”⁴⁶ (O'CONNOR, 2008, p. 315).

De acordo com Russo (2000, p. 91), na tradição europeia o *freak* era o monstro, “literalmente o de-monstrador do maravilhoso poder do divino”, mas na cultura americana dos anos 60, assumiu um papel que abarcava grupos sociais heterogêneos, tornando-se uma escolha individual para alguns e uma opressão para outros. No conto em questão, como explicado no capítulo anterior, o *freak* transmite à menina uma mensagem de aceitação divina, não apenas da corporalidade e da sexualidade da menina, mas também de sua maneira de se expressar e de sua própria condição enquanto mulher.

Portanto, o final de “*A Temple of the Holy Ghost*”, parece feliz para a protagonista. Sabemos que ela teve uma boa revelação e seu futuro parece promissor, diferentemente do que ocorre com outra protagonista menina, Mary

⁴⁵ “*Hep me not to give her so much sass. Hep me not to talk like I do.*” (O'CONNOR, 1988, p. 208).

⁴⁶ “*I don't dispute hit. This is the way He wanted me to be.*” (O'CONNOR, 1988, p. 209).

Fortune. Em “*A View of the Woods*” o enfoque é muito mais sobre o conflito de gêneros do que sobre a jornada de auto aceitação e descoberta da identidade de uma menina.

Com o aumento das tensões entre avô e neta, tornam-se ainda mais evidentes os conflitos de gênero na narrativa. Tanto Mr. Fortune quanto Pitts projetam suas frustrações e usam Mary para se vingar um do outro em sua disputa pelo poder e pelo controle das terras da fazenda. Pitts surra Mary Fortune repetidas vezes sem motivo algum, o que “dói fisicamente” em Mr. Fortune.

Time and again, Mr. Fortune's heart had pounded to see him rise slowly from his place at the table – not the head, Mr. Fortune sat there, but from his place at the side – and abruptly, for no reason, with no explanation, jerk his head at Mary Fortune and say, “Come with me,” and leave the room, unfastening his belt as he went. [...] This look would appear on her face and she would get up and follow Pitts out. They would get in the truck and drive down the road out of earshot, where he would beat her. (O’CONNOR, 1988, p. 529-530).

Volta e meia o coração de Mr. Fortune batia mais apertado quando ele o via levantar-se lentamente de seu lugar à mesa – não na sua cabeceira, onde quem sentava era o próprio Mr. Fortune, mas de seu lugar ao lado - , e abruptamente, por nenhuma razão e sem explicação, sacudir a cabeça para Mary Fortune e dizer “Vem comigo” e sair da sala já desafivelando o cinto. [...] tal expressão a tomava quando ela se levantava também para seguir o pai. No caminhão dele, desciam pela estrada até um ponto distante, de onde ninguém pudesse ouvi-los e onde ele a espancaria. (O’CONNOR, 2008, p. 428-429).

É evidente, a partir desse e de outros trechos, que um dos principais temas abordados em “*A View of the Woods*” é a violência e o abuso contra crianças. Além de envolver violência física e psicológica, o ato de desafivelar o cinto para bater em Mary é uma clara demonstração de poder fálico do pai. Dessa forma, o que incomoda Fortune nas surras de Pitts é menos a integridade física e emocional da menina do que a incompreensão diante da submissão da neta às vontades de outro homem que não ele mesmo. Quando Mary se opõe à venda do “gramado”, o avô a acusa de estar sob a influência de Pitts, pois não acredita que a neta seja capaz de alguma opinião que não seja induzida por ele ou por seu pai, isto é, a menina não pode pensar por si mesma sem ser guiada por uma figura masculina. Para Mr. Fortune, Mary não tem personalidade própria, é apenas o seu duplo. Assim, ao se rebelar contra o avô, Mary Fortune questiona a autoridade patriarcal:

With their faces about a foot apart, each held the same expression. until the noise had receded. Then the old man said, "Walk home by yourself. I refuse to ride a Jezebel!"

"And I refuse to ride with the Whore of Babylon," she said and slid off the other side of the car and started off through the pasture.

"A whore is a woman!" he roared. "That's how much you know!" (O'CONNOR, 1988, p. 533)

De rostos quase colados, cada qual manteve a mesma expressão até o barulho afastar-se. O velho então disse: "Vai pra casa sozinha. Recuso-me a levar uma Jezabel".

"E eu me recuso a ir com a Prostituta da Babilônia", ela disse, e deslizou para o outro lado do carro e começou a caminhar pelo pasto.

"Uma prostituta é uma mulher!", gritou ele. "Você não sabe de nada!". (O'CONNOR, 2008, p. 432).

A comparação da menina com Jezabel⁴⁷, figura bíblica da manipulação, controle e degradação frequentemente associadas à mulher (e à mulher-monstro), deixa claro o pensamento do avô de que a mulher não toma decisões a menos que tente usurpar o "poder" masculino. Quando a menina rebate, discutindo com ele de igual para igual e chamando o avô de "Prostituta da Babilônia", a "mãe das prostituições e das abominações", está criticando a postura do avô de se desfazer de terras caras à família, se indispondo com todos que o cercavam, por dinheiro e poder. Mr. Fortune, no entanto, ignora, ou finge ignorar esta relação, apenas ri-se da menina, pois crê que a comparação é inválida, já que ele, como homem, não pode ser uma prostituta.

A fala de Fortune demonstra sua postura claramente misógina de acreditar que a degradação moral está sempre associada ao feminino e o mal a uma mulher adulta. Neste sentido, Mr. Fortune encara o feminino como grotesco, isto é, como transgressor da norma vigente. Para Russo (2000, p. 25), "a categoria do grotesco feminino é crucial para a formação de identidade tanto para homens quanto para mulheres como um espaço de risco e abjeção".

De acordo com Prown (2001), a desigualdade de gêneros é a causa de todas as injustiças sofridas por Mary ao longo da narrativa. Ao ser usada por Pitts e pelo

⁴⁷ Jezabel era filha do rei dos sidônios e casou-se com Acabe, rei de Israel. É conhecida por introduzir em Israel o culto a Baal, a Astarte e a outras divindades fenícias e incluir-se no governo do marido, chegando a exercer autoridade maior do que ele. O *Dicionário Bíblico Universal* afirma a seu respeito que era "mulher de desígnios mais firmes do que seu marido" e "a mais perversa das rainhas de Israel, sendo também a mais inteligente e notável" (p. 231). Por usar sua inteligência e poder de sedução para satisfazer seus desígnios, Jezabel sofreu um terrível fim: foi jogada pela janela de um prédio e atropelada pelos cavalos de Jeú. Sua carne foi comida pelos cães e, quando foram procurar seu corpo para o sepultamento, encontraram apenas a caveira, as mãos e os pés (2 Reis 9:30 – 9:36).

avô em sua disputa pelo poder e pela dominação, caracterizadas no conto como parte de um sistema de valores masculinista, Mary Fortune torna-se vítima da ganância e da traição masculinas. Prown (2001, p. 156) defende ainda que, em “*A View of the Woods*”:

Mulheres e propriedade, portanto, tornam-se bens intercambiáveis representando o poder dos homens: aquele que possui e controla mais é o vencedor. Ao apresentar Mary como casualidade da guerra entre o pai e o avô, [...] O'Connor estendeu a crítica ao patriarcado.

Para Gentry (2017)⁴⁸, a real disputa de Mr. Fortune não é com Pitts, mas com a filha, com quem ele está realmente furioso por tê-lo deixado para se casar. Ao casar-se, a filha “*havia demonstrado preferir o marido à casa; quando voltou, voltou como qualquer locatário*”⁴⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 425). Assim, já que “*não sabia sequer o que fazer*”⁵⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 424) da filha, ele elege Mary Fortune como a filha substituta para torturar Mrs. Pitts, o que pode ser evidenciado por sua decisão de ignorá-la, esquecendo-se até mesmo se ela é a terceira ou quarta filha.

Sua decisão de vender parte das terras é para demonstrar a Mrs. Pitts que, apesar de ela ter sido a única a voltar para casa e cuidar dele como era sua “*obrigação*”, da qual sempre fazia questão de lembrar, ela não herdaria nada do pai, que deixaria tudo para a substituta Mary. Quando Mr. Fortune anuncia a venda do lote favorito da filha, o “*gramado*”, para toda a família, a reação de Mrs. Pitts é bastante enfatizada pelo narrador: “*Sua filha, sentada com seu ar de esgotamento na outra ponta da mesa, exalou um gemido, como se uma faca rombuda lentamente lhe fosse revirada no peito*”⁵¹ (O’CONNOR, 2008, p. 433).

A filha imediatamente culpa Mary Fortune pela decisão do avô, considerando que uma menina de nove anos seria capaz de influenciar as decisões comerciais de um fazendeiro apenas para irritar a família. Mr. Fortune, por sua vez, culpa a filha pela reação de Pitts de surrar a menina:

“She put you up to it,” his daughter murmured in a languid listless tone, her head rolling back and forth on the rim of the chair. “She puts you up to everything.”

⁴⁸ Até o momento da defesa desta Dissertação, o texto citado encontrava-se no prelo.

⁴⁹ *“she showed that she preferred Pitts to home; and when she came back, she came back like any other tenant (O’CONNOR, 1988, p. 526)*

⁵⁰ *“He didn’t have any use for her mother” (O’CONNOR, 1988, p. 526)*

⁵¹ *“His daughter, sitting with her worn-out air at the foot of the table, let out a moan as if a dull knife were being turned slowly in her chest.” (O’CONNOR, 1988, p. 533).*

“No child never put me up to nothing!” he yelled. “You’re no kind of a mother! You’re a disgrace! That child is an angel! A saint!” (O’CONNOR, 1988, p. 534).

“Foi ela que meteu essa ideia na cabeça”, murmurou a filha em tom desatento e lânguido, com a cabeça rolando, para trás e para a frente, no espaldar da cadeira. “Ela te induz a tudo.”

“Nunca uma criança me induziu a nada”, ele berrou. “E mãe assim eu nunca vi! Você é mesmo uma lástima. E ela é um anjo! Essa menina é uma santa!” (O’CONNOR, 2008, p. 434).

Ao escolher uma filha substituta para “treinar” e conviver e ignorar a própria filha, Mr. Fortune tenta fazer com que elas se voltem uma contra a outra, e com sucesso. “Mrs. Pitts entrou num ciclo de culpar sua filha de uma maneira similar à que seu pai culpou-a” (GENTRY, 2017). É uma conhecida estratégia machista colocar as mulheres uma contra as outras, fazendo-as competir entre si pelo respeito e admiração de um homem enquanto ficam vulneráveis aos ataques masculinos.

Assim, a “tragédia de Mary Fortune é que ser a filha substituta faz dela filha de ninguém. Negligenciada por todos, ela explode em violência” (GENTRY, 2017). Neste sentido, seu status de filha substituta não traz nenhum benefício para ela, já que o avô a enxerga apenas como um meio para atingir um fim. É possível também que ela perceba que, diferentemente do que imaginava, não receberá do avô, ou do pai, tratamento diverso do que a mãe recebera na infância.

O conto oferece várias pistas sobre a criação de Mrs. Pitts e nenhuma aponta para uma infância feliz. Mr. Fortune definia a si mesmo como um disciplinador rígido e acreditava que “certas crianças, como as seis primeiras dos Pittses, deveriam ser surradas, por princípio, uma vez por semana”⁵² (O’CONNOR, 2008, p. 428), embora nunca tenha batido em Mary Fortune por considerá-la muito inteligente. Mas, após o incidente em que a neta ataca Tilman a garrafadas, ficamos sabendo que ela foi a única criança que ele não surrou:

He had never seen a child behave in such a way in his life. Neither his own children nor anyone else’s had ever displayed such temper in his presence, and he never for an instant imagined that the child he had trained himself, the child who had been his constant companion for nine years, would embarrass him like this. The child he had never lifted a hand to! (O’CONNOR, 1988, p. 543)

⁵² “some children, like the first six Pittses, whom he thought should be whipped once a week on principle” (O’CONNOR, 1988, p. 529).

Nunca na vida ele tinha visto uma criança se comportar desse modo. Nem seus filhos nem os de ninguém jamais fizeram em sua presença uma demonstração assim tão geniosa e nem por um instante ele pudera imaginar algum dia que a criança por ele mesmo educada, a criança que há nove anos era sua companhia constante, fosse capaz de envergonhá-lo tanto. A criança para a qual nunca ele havia levantado a mão! (O'CONNOR, 2008, p. 444).

É claro, portanto, que a violência física era uma constante na relação de Mr. Fortune com as filhas, incluindo a mãe de Mary, assim como o é na vida dos netos, todos os sete Pittses. A insistência de Mary Fortune de negar a violência que sofre é um sinal do quão intrínseca é a relação entre os patriarcas da família e o abuso.

De acordo com Gentry, em seu artigo para o livro *“On the subject of the feminist business”* (2004), uma criança abusada pode ter consequências psicológicas mais sérias do que um adulto que tenha sofrido o mesmo tipo de violência, pois a criança sente que não deve e não consegue odiar seu abusador, quando este é seu pai e, mais ainda, sente medo de perder o amor paterno como resultado de seu ódio.

Baseado no trabalho da psicóloga alemã Alice Miller, intitulado *For Your Own Good: Hidden Cruelty in Child-Rearing and the Roots of Violence*, no qual ela afirma que Adolf Hitler, assim como muitas outras crianças abusadas, afirmava veementemente que seu pai não lhe batia, Gentry (2004, p. 65) afirma que, por um lado, “Mary Fortune Pitts deve idealizar seu pai, absurdamente forçando a si mesma a acreditar que ele é um bom pai [...] e até mesmo negando que ele lhe batia” e, por outro, percebe que seu avô quer ouvir que ninguém batia nela. Assim, Mary Fortune aceita que o pai abuse dela e nega o fato ao avô, mesmo sabendo que ele assistiu à surra, porque “a criança abusada sabe que ela deve sempre dar ao pai o que é desejado, não importando quão grandemente os absurdos cresçam” (GENTRY, 2004, p. 66).

A dinâmica da criança abusada é muito semelhante à de um relacionamento abusivo entre homem e mulher adultos, do ponto de vista psicológico. Tudo leva a crer que Mary Fortune continuaria a repetir esse padrão de comportamento caso fosse vítima de violência doméstica. A criança abusada, no entanto, pode ter um acesso de raiva e explodir em violência contra o abusador ou contra seu substituto, algo que Mary faz contra seu avô na cena final do conto. De qualquer maneira, Mary Fortune se rebela contra a autoridade patriarcal em seu ataque a Tilman e em sua

defesa contra as investidas do avô. Infelizmente, pelo padrão de comportamento demonstrado por Pitts, é difícil acreditar que o ciclo de violência e abuso seja quebrado daí por diante, mesmo depois de descobrir a morte da filha, e podemos interpretar este conto como sendo uma crítica aos costumes de violentos sobre os quais o poder patriarcal se sustenta.

Tanto Mary Fortune quanto a menina de doze anos de *“A Temple of the Holy Ghost”* aprendem que na sociedade patriarcal as mulheres e suas opiniões estão sempre em segundo plano. Ambas as meninas extrapolam o comportamento “normal” esperados dela pela sociedade ao expressarem suas opiniões sem meias palavras e ao dirigirem-se aos adultos e aos homens como iguais em conversas e discussões. Ambas são frequentemente tolhidas do seu direito de expressão ou ridicularizadas por suas opiniões (assim como a mãe de Mary). Assim, o peso de séculos de patriarcado e dominação masculina atinge as crianças, de maneiras semelhantes, mas com consequências diferentes. Mary, que habita um “mundo” dominado por homens termina assassinada pelo avô (que também não tem um final feliz) enquanto a outra menina, que vive em um mundo de mulheres acaba bem e com uma lição até certo ponto positiva de aceitação.

Enquanto Prown (2001) acredita que a autora não submete a protagonista de *“Temple”* à humilhação porque ela rejeita a feminilidade adulta, Askin (2007, p. 556), juntamente com a maioria dos críticos de O’Connor, defende que isto ocorre porque “o conto pode ser lido, na realidade, como um retrato irônico (se não caricatural) da artista” que procura sua própria voz cômica, voz esta que é validada ao final da narrativa, apesar das tentativas autoritárias de calá-la. A mensagem grotesca de Mary também pode ser ouvida ao final da narrativa, pois, “embora estivesse no mais absoluto silêncio, nela não havia nenhum sinal de remorso”⁵³ (O’CONNOR, 2008, p. 446).

3.3 Mães e filhas

“Good Country People” é um dos contos de O’Connor mais focados na relação mãe-filha e também um dos mais conhecidos. De acordo com Westling (1978, p. 510), em “pelo menos seis dos trinta e um contos publicados de O’Connor,

⁵³ *“though it was absolutely silent, there was no look of remorse on it.”* (O’CONNOR, 1988, p. 546)

o enredo é centrado em uma mãe que lembra Mrs. Hopewell e uma filha como Joy”. O padrão de uma mãe que dirige uma pequena propriedade rural e sustenta uma filha fisicamente grotesca repete-se na obra da autora e tem clara inspiração em sua vida pessoal em *Andalusia*. “Variações e ecos desse motivo mãe-filha aparecem em tantos outros contos além daqueles em que é central, que a ênfase parece quase obsessiva” (WESTLING, 1978, p. 511).

É esse motivo que aproxima “*Good Country People*” de “*Revelation*”. Em ambas as narrativas há uma filha com algum tipo de excesso corporal, muito inteligente, dedicada aos livros e rude com as pessoas que a cercam. Hulga era loura, gorda e com uma das pernas amputadas substituída por uma perna de pau e Mary Grace, de “*Revelation*”, é descrita também como gorda e com o rosto “azul de tanta acne”⁵⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 607). Ambas usam óculos grossos e passam a maior parte do tempo lendo, como a mãe de Mary Grace conta: “E no verão insiste em continuar estudando. Lê o tempo todo, é uma devoradora de livros.”⁵⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 616).

Nesse padrão, a mãe é devotada à filha, “mas com uma atitude de perplexidade exasperada em relação à sua [da filha] perversidade e excentricidade” (WESTLING, 1978, p. 511). Mrs. Hopewell, além de envergonhar-se do fato de a filha Hulga ser doutora em filosofia e não acreditar em Deus, quando a imagina como professora universitária, “a veria tão-só como um espantalho ensinando a outros de igual feitio”⁵⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 351) e tinha a impressão de que “de ano para ano ela ficava mais diferente dos outros e mais igual a si mesma – balofa e grosseira e vesga”⁵⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 351). Quando, em uma ocasião, encontrou um livro de filosofia que Hulga estava lendo e leu um trecho sublinhado pela filha, sentiu “o mesmo efeito do palavrório de um bruxedo maligno [...] fechou rapidamente o livro e saiu do quarto como se estivesse sentindo um calafrio”⁵⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 352).

⁵⁴ “*blue with acne*” (O’CONNOR, 1988, p. 635)

⁵⁵ “*And in the summer she just keeps right on studying. Just reads all the time, a real book worm.*” (O’CONNOR, 1988, p. 643)

⁵⁶ “*looking like a scarecrow and lecturing to more of the same*” (O’CONNOR, 1988, p. 268).

⁵⁷ “*she grew less like other people and more like herself – bloated, rude, and squint-eyed*” (O’CONNOR, 1988, p. 268)

⁵⁸ “*they worked [...] like some evil incantation in giberish. She shut the book quickly and went out of the room as if she were having a chill*” (O’CONNOR, 1988, p. 269)

Além dos aspectos físicos já mencionados, as duas filhas, Hulga e Mary Grace, sentem-se degradadas em relação aos ideais das mães para elas. Hulga é caracterizada no conto principalmente em oposição a outras personagens femininas consideradas como “mais adequadas” ao papel relegado às mulheres naquele contexto sociocultural. Sua mãe, Mrs. Hopewell “dizia de bom grado aos outros que Glynese e Carramae [filhas de Mrs. Freeman] eram duas das melhores moças que já conhecera, que Mrs. Freeman era uma *dama* e que ela jamais se envergonharia de levá-la em sua companhia”⁵⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 346). A mesma Mrs. Hopewell, no entanto, envergonha-se do grau de educação da filha, conforme nos informa o narrador:

The girl had taken the Ph.D. in philosophy and this left Mrs. Hopewell at a complete loss. You could say, “My daughter is a nurse,” or “My daughter is a school teacher,” or even, “My daughter is a chemical engineer.” You could not say “My daughter is a philosopher.” That was something that had ended with the Greeks and Romans. (O’CONNOR, 1988, p. 268).

A menina doutorou-se em filosofia e isso deixara Mrs. Hopewell no mais completo embaraço. Qualquer um bem podia dizer “Minha filha é enfermeira”, ou “Minha filha é professora do ensino básico”, ou até mesmo “Minha filha é engenheira química”. Mas quem diria “Minha filha é filósofa”, se isso era coisa morta e acabada desde os romanos e os gregos? (O’CONNOR, 2008, p. 351-352).

De acordo com Babinec (1990) o doutorado de Hulga não se encaixa nas expectativas de Mrs. Hopewell de que a filha cumprisse um papel social de mãe e esposa. O padrão sulista é de uma “polidez que traga todas as outras emoções, que não permite contato a não ser no nível mais superficial” (HENDIN, 1970, p. 12). Esse código de conduta para as mulheres sulistas “censura todos os excessos de sentimento que poderiam constituir ‘escândalo’ e proíbe ser próximo de alguém a ponto de contar-lhe seus ‘assuntos’” (HENDIN, 1970, p. 12).

Da mesma maneira, Mary Grace frustra os ideais da mãe ao decidir fazer faculdade no norte do país, na *Wellesley College*, em Massachusetts, como sua careta ao falar o nome da faculdade deixa transparecer. Ambas as mães acreditam que as filhas deveriam divertir-se mais e estudar menos. A mãe de Mary Grace afirma que a filha: “Vai indo muito bem na faculdade; estuda inglês, matemática,

⁵⁹ “I liked to tell people that Glynese and Carramae were two of the finest girls she knew and that Mrs. Freeman was a lady and that she was never ashamed to take her anywhere” (O’CONNOR, 1988, p. 264).

história, psicologia e ciências sociais’, enumerou com alacridade, ‘e eu acho que é muita coisa. Acho que ela deveria sair e se divertir’⁶⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 616). Mrs. Hopewell “achava bom que moças fossem para a faculdade para viver bons momentos”⁶¹ (O’CONNOR, 2008, p. 351), mas não para ler demais e conseguir doutorados. Para ela, o problema era que:

All day Joy sat on her neck in a deep chair, reading. Sometimes she went for walks but she didn't like dogs or cats or birds or flowers or nature or nice young men. She looked at nice young men as if she could smell their stupidity. (O’CONNOR, 1988, p. 268)

Allegra passava os dias lendo, afundada numa poltrona. De vez em quando ela saía para dar uma volta, mas não gostava de cachorros, gatos, passarinhos, flores, nem da natureza nem de rapazes bonitos. Nos rapazes bonitos, se os olhasse, farejava tão-só a ignorância que tinham. (O’CONNOR, 2008, p. 352)

Assim, ambas as filhas não são grotescas apenas fisicamente, de acordo com o segundo tipo de grotesco feminino explicado por Russo (2000), o da monstruosidade e do excesso físico, mas também são grotescas pela excepcionalidade, por fugirem ao ideal das mães e ao padrão da *Southern belle*. Elas buscam excelência acadêmica e não respeitam as convenções sociais. Sintomática disso é a implicância das mães em relação à aparência e à pouca frequência com que sorriem. A mãe de Mary Grace acha que o peso de uma pessoa não faz diferença em sua aparência “desde que se tenha um bom temperamento”⁶² (O’CONNOR, 2008, p.607). Semelhantemente, Mrs. Hopewell acredita que nada havia de feio no rosto de Hulga “que uma expressão mais amena não ajudasse a melhorar. Mrs. Hopewell costumava dizer que quem via as coisas pelo lado bom sempre ficava mais bonito, mesmo que não o fosse.”⁶³ (O’CONNOR, 2008, p. 350) e entrou em uma discussão com a filha após apontar que “um sorriso não fazia mal a ninguém”⁶⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 351). Frase muito semelhante à dita por Mrs. Turpin e com a qual a mãe de Mary Grace prontamente concorda:

⁶⁰ “*She’s done real well at Wellesley; she’s taking English and Math and History and Psychology and Social Studies,*” she rattled on, “*and I think it’s too much. I think she ought to get out and have fun.*” (O’CONNOR, 1988, p. 643).

⁶¹ “*it was nice for girls to go to school to have a good time*” (O’CONNOR, 1988, p. 267-268).

⁶² “*as long as you have such a good disposition*” (O’CONNOR, 1988, p. 634)

⁶³ “*that a pleasant expression. wouldn’t help. Mrs. Hopewell said that people who looked on the bright side of things would be beautiful even if they were not.*” (O’CONNOR, 1988, p. 267).

⁶⁴ “*a smile never hurt anyone*” (O’CONNOR, 1988, p. 268).

"It never hurt anyone to smile," Mrs. Turpin said. "It just makes you feel better all over."

"Of course," the lady said sadly, "but there are just some people you can't tell anything to. They can't take criticism." (O'CONNOR, 1988, p. 644)

"Sorrir nunca faz mal a ninguém", disse Mrs. Turpin. "Faz é você se sentir muito melhor no seu estado geral."

"Claro", a senhora disse tristemente, "mas a certas pessoas nada se pode dizer. Não aceitam críticas." (O'CONNOR, 2008, p. 618)

As semelhanças entre Hulga e Mary Grace, bem como entre suas mães são tantas que elas podem ser encaradas como duplos. As dificuldades do relacionamento são as mesmas e as mães dividem o mesmo lema: *"it takes all kinds to make the world go 'round"*. Essa expressão é proferida por Mrs. Hopewell em dois momentos de *"Good Country People"*: "A gente boa da roça é o sal da terra! Além do mais, cada um de nós age a seu modo e, para que tudo funcione, *tem de ter gente de todo tipo no mundo. Assim é a vida!*"⁶⁵ (O'CONNOR, 2008, p. 354, grifo meu); e "Tem que ter gente de todo tipo no mundo."⁶⁶ (O'CONNOR, 2008, p. 347). A mãe de Mary Grace, com menos voz na narrativa, já que não é a protagonista, repete a expressão de seu duplo uma vez, de forma bastante otimista e até ingênua: "É, e é *preciso gente de todo tipo para fazer o mundo andar*", disse a senhora em sua voz musical"⁶⁷ (O'CONNOR, 2008, p. 613, grifo meu).

Essa frase pode até fazer parecer que as mães são bastante acolhedoras, mas não passa de mero chavão para parecer polida aos olhos da sociedade. A verdade é que ambas as mães são frustradas com os caminhos que as filhas escolheram para si e não conseguem aceitá-las justamente por serem de um "tipo" diferente. De acordo com Babinec (1990), algumas mães consideram baixo *status* social das filhas como falha pessoal. Assim, quando as filhas não conseguem alcançar os padrões definidos por um grupo social, "um sentimento de falha materna e incompetência se desenvolve e leva à angústia e a um sentimento de impotência e culpa, sentimentos que provocam relações mãe-filha voláteis" (BABINEC, 1990, p. 15). Numa tentativa de compensar esse sentimento de falha, as mães alimentam expectativas altas para suas filhas que, quando frustradas, geram insatisfação e

⁶⁵ *"good country people are the salt of the earth! Besides, we all have different ways of doing, it takes all kinds to make the world go 'round. That's life!"* (O'CONNOR, 1988, p. 271)

⁶⁶ *"It takes all kinds to make the world."* (O'CONNOR, 1988, p. 265)

⁶⁷ *"Yes, and it takes all kinds of them just to make the world go round," the lady said in her musical voice.* (O'CONNOR, 1988, p. 640)

raiva levando a maior isolamento entre mãe e filha. As filhas, por outro lado, também têm expectativas em relação às mães, as quais igualmente não conseguem atingi-las. Portanto, “mais uma vez um padrão cíclico de falha e desapontamento existe entre as duas” (BABINEC, 1990, p. 16).

Um grande exemplo desse ciclo de falha ao atingir as expectativas e frustração mútuas pode ser percebido na mudança de nome de Joy (Allegra) para Hulga. Ao nomear a filha como Joy, Mrs. Hopewell esperava que ela crescesse e se tornasse uma menina alegre, sociável e agradável; a alegria de sua vida (*the joy of her life*). Mas o acidente que leva à perda da perna da menina e sua própria personalidade impedem que ela siga este padrão.

Mrs. Hopewell excused this attitude because of the leg (which had been shot off in a hunting accident when Joy was ten). It was hard for Mrs. Hopewell to realize that her child was thirty-two now and that for more than twenty years she had had only one leg. She thought of her still as a child cause it tore her heart to think instead of the poor stout girl in her thirties who had never danced a step or had any normal good times. (O'CONNOR, 1988, p. 266).

Mrs. Hopewell desculpava a atitude devido à perna da filha (atingida por um tiro, num acidente de caça, quando Allegra tinha dez anos). Para ela não era nada fácil compreender que a menina estava agora com trinta e dois anos e há mais de vinte tinha uma perna apenas. Considerava-a ainda uma criança por sentir seu coração dilacerar-se ao pensar que a pobre moça, cheia de viço e já com aquela idade, nunca sequer dera um só passo de dança ou tivera bons momentos de maneira *normal*. (O'CONNOR, 2008, p. 348-349).

Quando Joy muda seu nome legalmente para Hulga, ela oficializa o ciclo de falha e frustração. Hulga escolhe o nome mais oposto a tudo aquilo que Joy representava, numa tentativa de afastar-se do ideal da mãe, pois se sente rebaixada dele, e também numa tentativa de individuação. O narrador nos informa que, para Hulga, “um de seus grandes triunfos era o fato de sua mãe não ter sido capaz de transformar seu próprio pó em Allegra, se bem que o maior de todos fosse ela mesma ter podido transformá-lo em Hulga”⁶⁸ (O'CONNOR, 2008, p. 350). Harvid (1993) defende que Hulga é uma das personagens de O'Connor que tenta se aproximar da condição masculina, fugindo do código de conduta esperado dela, sendo independente, dominadora e orgulhosa. Para ele, Hulga tenta se transformar

⁶⁸ “One of her major triumphs was that her mother had not been able to turn her dust into Joy, but the greater one was that she had been able to turn it herself into Hulga” (O'CONNOR, 1988, p. 267).

intelectualmente num homem, enxergando a si mesma como o deus Vulcano, deformado e aleijado:

She considered the name her personal affair. She had arrived at it first purely on the basis of its ugly sound and then the full genius of its fitness had struck her. She had a vision of the name working like the ugly sweating Vulcan who stayed in the furnace and to whom, presumably, the goddess had to come when called. She saw it as the name of her highest creative act. (O'CONNOR, 1988, p. 266-267).

O novo nome era considerado por ela uma questão pessoal. Chegara a ele, a princípio, apenas levando em conta a fealdade do som, mas depois veio a notar todo o espírito de sua adequação. Tinha tido a inspiração desse nome ao trabalhar como o feio e suarento Vulcano, que se mantinha à forja e que supostamente a Deusa iria visitar quando invocada, tomando-o mesmo pelo nome de seu ato criador mais excelso (O'CONNOR, 2008, p. 349-350).

Assim, Hulga se via como o deus coxo da mitologia, marido traído de Vênus, deusa da beleza e do amor. Nesse sentido, podemos afirmar que a personagem enxergava em si mesma uma parte que identificava como masculina e dominante e uma parte feminina que é representada no conto pelo nome Joy, que carrega em si todas as expectativas da mãe e todos os padrões de condutas esperados de uma mulher. Hulga deliberadamente transforma-se no Vulcano ao trocar seu nome, embora mantenha a deusa Joy à disposição, demonstrando aquilo que Gentry (1986) afirma ser a característica primordial do grotesco: o sentimento de estar degradado de um ideal, mas ainda sentir-se atraído por ele. No caso a deusa Vênus representa o ideal da mãe para a filha, como uma referência de feminilidade pautada pela sensualidade e pelo amor a um homem. A personagem vive permanentemente na fronteira entre o considerado masculino e o feminino, podendo ser considerada andrógina.

Mas, apesar de enxergar a si mesma como Vulcano e Vênus, o arquétipo que mais explica sua relação com a mãe é o de Perséfone e Deméter. Deméter é o arquétipo da mãe que se dedica a prover alimento e cuidar de sua filha, muito semelhante às mães de O'Connor, que fazem questão de sustentar as filhas e destacar como cumprem bem seu papel. Essa característica materna do cuidado, quando exagerada, podem gerar efeitos de “ansiedade, superproteção, masoquismo, efeitos paralisantes, que induzem à culpa e são motivadas pelo poder” (RAPUCCI, 2011, p. 100), mesmos efeitos do ciclo de falha e desapontamento apontados por Babinec (1990). Ocorre uma ambivalência entre mãe e filha, nesse

ciclo de frustrações de expectativas: “a filha tenta se diferenciar de sua mãe e a mãe quer manter a filha por perto” (BABINEC, 1990, p. 17). De acordo com Rapucci (2011, p. 100):

A mãe tende a se agarrar a tudo aquilo que nasce dela e a envolvê-lo como uma substância eterna. Tudo que nasce dela lhe pertence e permanece sujeito a ela; e mesmo que o indivíduo se torne independente, o Feminino Arquetípico *relativiza* essa independência numa variante não essencial de seu próprio ser perpétuo”.

Essa ambivalência e recusa em aceitar as tentativas de individuação e independência da filha pode levar à manipulação, já que a comunicação aberta parece não funcionar. As mães tentam manipular as filhas a aproximarem-se de seu ideal doméstico comparando-as com outras mulheres, como faz Mrs. Hopewell ao comparar Hulga com Glynese e Carramae, e também as humilhando ou lançando indiretas publicamente, como faz a mãe de Mary Grace na sala do consultório, primeiro insinuando que a filha é gorda, ao dizer para Mrs. Turpin: “Oh, você não está gorda”⁶⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 607). A ênfase no “você” sugere que ela acreditava que outra pessoa estivesse gorda. Além disso, a mãe usa as circunstâncias da vida da filha como exemplo de pessoa ingrata e rude:

Her mother’s mouth grew thin and tight. “I think the worst thing in the world”, she said, “is an ungrateful person. To have everything and not appreciate it. I know a girl,” she said, “who has parents who would give her anything, a little brother who loves her dearly, who is getting a good education, who wears the best clothes, but who can never say a kind word to anyone, who never smiles, who just criticizes and complains all day long. (O’CONNOR, 1988, p. 644)

A boca de sua mãe tornou-se fina e tensa. “Acho que a pior coisa do mundo”, ela disse, “é uma pessoa ingrata. Ter tudo e não dar valor a isso. Conheço uma garota”, ela disse, “que tem pais que lhe dariam qualquer coisa, um irmãozinho que a adora, que está recebendo uma boa educação, que usa as melhores roupas, mas que é incapaz de dizer uma palavra carinhosa aos outros, que nunca sorri, que apenas critica e se queixa o dia todo. (O’CONNOR, 2008, p. 617)

O resultado dessa tentativa de manipulação, no entanto, não é a aproximação entre mãe e filha, mas o isolamento das duas e o aprofundamento dos conflitos. A “exacerbação do aspecto materno de cuidar e proteger traz o sufocamento da cria e a sua morte psíquica. Faz-se então presente a mãe castradora e devoradora, que

⁶⁹ “Oh, you aren’t fat” (O’CONNOR, 1988, p. 634)

não promove o desenvolvimento, mas o limita e restringe” (RAPUCCI, 2011, p. 106). As mães de O’Connor, em especial Mrs. Hopewell e a mãe de Mary Grace, transformam-se de mães amorosas e zelosas em mães terríveis, castradoras para as filhas.

No padrão de mãe e filha representado por Deméter e Perséfone, a filha é muito ligada e íntima da mãe, de forma que não consegue desenvolver um sentimento independente de si mesma, mas tenta agradar a mãe. É o que Hulga tenta fazer ao se envolver com Manley Pointer. Embora despreze os valores de “gente boa da roça” da mãe em aparência, Hulga tenta chamar sua deusa Vênus interior e desenvolver um relacionamento amoroso com um homem pela primeira vez não apenas para ensinar-lhe uma lição filosófica, mas também para mostrar à mãe que ela também era capaz de “ser uma mulher” como Glynese e Carramae, que Mrs. Hopewell tanto admirava. É por isso que Hulga esquece-se de seu plano de sedução e começa a fantasiar uma fuga para viver com Pointer após alguns beijos e declarações de amor. Apesar de negar veementemente os padrões da mãe, Hulga é mais parecida com ela do que imagina, e acaba sendo tão inocente e crente nas aparências do vendedor de Bíblias quanto ela.

Isso ocorre porque, como afirma Rapucci (2011, p. 99) baseada em Koltuv e Jung, existe uma “continuidade essencial da mãe-filha: toda mãe contém a filha em si mesma, toda filha contém a mãe e toda mulher se amplia para trás, em sua mãe, e para frente, em sua filha”. Assim, nenhuma filha consegue se libertar inteiramente da mãe, “que pode encorajar a dependência de sua filha para mantê-la perto” (RAPUCCI, 2011, p. 87).

Hulga é Perséfone, que se deixa conduzir pela manipulação da mãe, de Mrs. Freeman e de Manley Pointer. Embora pareça uma mulher muito empoderada, ela se mostra passiva diante das expectativas da família. Assim também ocorre com Mary Grace que transfere para Mrs. Turpin toda a frustração e raiva que sente em relação à mãe. Mrs. Turpin concorda com tudo o que a mãe de Mary Grace acredita e, portanto, pode ser interpretada como seu duplo. Além disso, Ruby Turpin é a mulher que atinge os ideais da mãe da menina, que começa a comparar a filha com ela, podendo ser encarada também como uma filha substituta da mãe de Mary Grace, que, como já mencionado em relação a Mary Fortune, pode ser um artifício usado pela mãe para torturar a filha psicologicamente. Ao atacar Mrs. Turpin ao final

da narrativa, portanto, Mary Grace está na verdade atacando uma imagem de sua mãe, que a convenção sociocultural a proíbe de odiar, por ser sua família. Significativamente, Mary Grace lança o livro próximo ao olho de Mrs. Turpin e aperta seu pescoço, simbolizando o ataque à visão que sua mãe tinha da vida e a suas palavras que ferem a filha.

Perséfone representa também a jovem que “não sabe ‘quem ela é’, inconsciente de seus desejos e forças. A atitude de ser uma eterna adolescente indecisa sobre quem ou o que quer ser quando ‘crescer’” (RAPUCCI, 2011, p. 87). É exatamente o que acontece com as filhas na ficção de O’Connor. Westling (1978, p. 512) afirma que “as mães viúvas de O’Connor cuidam de seus filhos, mas nem filhos nem filhas amadurecem bem. [...] filhas falham em atingir as expectativas ou exemplos de suas mães”. Em mais de um momento de “*Good Country People*” lemos que Mrs. Hopewell enxergava a filha como uma criança imatura “embora ela estivesse com trinta e dois anos e fosse muito instruída”⁷⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 346), em parte pelas próprias atitudes infantis de Hulga:

Here she went about all day in a six-year-old skirt and a yellow sweat shirt with a faded cowboy on a horse embossed on it. She thought this was funny; Mrs. Hopewell thought it was idiotic and showed simply that she was still a child. She was brilliant but she didn’t have a grain of sense (O’CONNOR, 1988, p. 268).

Em casa, Allegra passava o dia todo com a mesma saia batida, que já tinha há seis anos, e uma camiseta amarela cuja estampa desbotada era um caubói a cavalo. Ela achava aquela roupa engraçada; Mrs. Hopewell, tomando-a por patetice, tomava-a por mero indício do infantilismo da filha, que era uma pessoa brilhante, mas sem um pingão de bom-senso (O’CONNOR, 2008, p. 351).

Sintoma da imaturidade de Hulga é sua ignorância de sua própria sexualidade e das maneiras como isso a afeta. Westling (1978) defende que o roubo da perna de pau no celeiro demonstra o quanto a personagem ignorava uma parte essencial de sua identidade: sua sexualidade. Hulga tenta tornar-se uma intelectual livre e assexual, e “a parte de sua personalidade que o vendedor de Bíblias tira ao roubar a perna de pau é sua amarga independência como uma mulher que se recusa a aceitar o papel submisso que a sociedade lhe dita” (WESTLING, 1978, p. 519). A estudiosa defende ainda que o conto oferece material simbólico para o entendimento

⁷⁰ “*though she was thirty-two years old and highly educated*” (O’CONNOR, 1988, p. 263).

do estupro, pois Pointer “viola sua confiança e sua integridade física e emocional [...] O’Connor levou o significado do estupro a um extremo simbólico na figura desse homem que preda mulheres sexualmente e literalmente as deixa aleijadas” (WESTLING, 1978, p. 520).

Harvid (1993) também interpreta o roubo da prótese de Hulga como um caso de estupro figurado, apesar de reconhecer que a perna de pau era um símbolo fálico. O que acontece com Hulga no final do conto seria, assim, uma punição antifeminista por sua tentativa de seduzir Pointer, “na realidade uma tentativa de subverter as relações patriarcais de gênero assumindo um papel dominante diante de um amante mais jovem” (PROWN, 2001, p. 49).

Strempe-Durgin (2009), por outro lado, defende que o roubo da perna é uma castração figurada, já que “Manley Pointer não emascula uma personagem feminina, ele emascula uma mulher que ousa pensar e agir fora dos limites estabelecidos para ela” (STREMPKE-DURGIN, 2009, p. 47). Ao castrá-la, Pointer reforça os valores patriarcais e reduz as chances de que Hulga destaque-se pelo excepcionalismo feminino grotesco, relegando-a apenas o espaço da monstruosidade e da abjeção. Enquanto Hulga “acredita que está seduzindo-o, Manley está despindo-a de tudo o que a torna diferente e, portanto, de seu poder” (STREMPKE-DURGIN, 2009, p. 45).

Independentemente de ser um estupro ou uma castração figurada, no entanto, o efeito sobre a personagem permanece o mesmo: Hulga sente-se humilhada, traída, roubada e violada emocionalmente. Talvez por esse mesmo motivo seja possível concordar com Harvid (1993), quando este afirma que o mito que melhor explica a dinâmica da narrativa é o mito do pioneiro na fronteira, que teve um papel fundamental na formação da identidade nacional estadunidense. Nos Estados Unidos do período colonial, a fronteira designava a área não-colonizada fora dos assentamentos. Assim, a fronteira representava o mundo selvagem, natural, de terra ilimitada que estava à disposição para ser tomado e “civilizado” pelo homem corajoso o suficiente para enfrentar seus mistérios. Frequentemente, na sociedade e na arte falocêntricas, a figura da mulher tem sido associada, de forma muito essencialista, à natureza e ao mundo “selvagem”, ou seja, à fronteira.

Não se pode afirmar que O’Connor pretendesse associar a figura de Hulga aos elementos naturais, mas é possível perceber como Manley Pointer incorpora o mito da fronteira, enxergando a si mesmo como um pioneiro lançando-se em terras

estranhas e infiltrando-se em comunidades de mulheres para dominá-las e ensiná-las. Nesse sentido, Manley Pointer, com seu nome falso notadamente másculo, pode ser interpretado como uma crítica da autora à noção de masculinidade americana que se pretende muito corajosa e heroica, trazendo à tona seu lado fetichista que apenas leva vantagem através do engano e do truque.

Mas o roubo da prótese não é a única tragédia de vida de Hulga. Como já mencionado, sua perna fora esfacelada em um acidente de caça aos dez anos. As circunstâncias desse acidente não são esclarecidas no texto, nem o mistério em torno da figura de seu pai, a quem a única alusão se faz para dizer que Mrs. Hopewell era uma mulher divorciada e, por isso, precisava de alguém que a auxiliasse a cuidar da fazenda. É possível assumir, no entanto, que além da amputação da perna, Hulga tenha tido que lidar com o divórcio dos pais ainda na infância. Esse é mais um paralelo entre a personagem e o arquétipo de Perséfone:

Para a mulher-Perséfone, sempre há um elemento de tragédia logo cedo na vida que a afasta à força do mundo inocente das brincadeiras com suas irmãs Atenas e Ártemis. [...] Para sobreviver, a mulher-Perséfone aprende a recolher-se para dentro de si e para seus encontros psíquicos secretos. (RAPUCCI, 2011, p. 89).

Isso explica a maneira reservada e até antissocial de Hulga, bem como sua forte ligação com a perna prostética, da qual cuidava como se fosse sua alma. É possível imaginar também que Mary Grace tenha sofrido diversos pequenos traumas devido aos comentários negativos da mãe e às humilhações públicas. Sua mãe chega a afirmar que “não há ninguém mais digno de pena na Terra, a meu ver, do que pessoas de mau temperamento” (O’CONNOR, 2008, p. 617), implicando que alimenta o sentimento de pena pela filha “ingrata” e de “mau temperamento”. Assim, Mary Grace também se recolhe para si, isolando-se fisicamente da família ao cursar uma faculdade em um estado distante e ao escolher ler livros ao invés de conversar com as pessoas.

O elemento de tragédia em sua vida, no entanto, ocorre quando ela agride Mrs. Turpin e o “médico, montado nela de joelhos, conseguiu finalmente espetar-lhe uma comprida agulha no braço”⁷¹ (O’CONNOR, 2008, p. 619) enquanto a menina era segurada pela mãe e pela enfermeira. A mãe, diante da cena do colapso da

⁷¹ *“The doctor was kneeling astride her, trying to hold her arm down. He managed after a second to sink a long needle into it”* (O’CONNOR, 1988, p. 645)

filha, também fica atônita. O narrador informa que: “Sentada no chão, lábios comprimidos, ela segurava em seu colo a mão de Mary Grace, estando os dedos da garota enroscados no seu polegar como os de um bebê”⁷² (O’CONNOR, 2008, p. 620). O corpo de Mary Grace é subjugado e a menina enviada para um hospital⁷³. Assim, da mesma forma que acontece com Hulga e com Mary Fortune, o impacto da opção por fugir dos padrões sociais de gênero é sentido no corpo de Mary Grace, reforçando mais um aspecto do grotesco feminino destacado por Yaeger (2000): a degradação e o colapso do corpo.

Apesar de O’Connor defender que todas as suas narrativas tratavam de redenção e que havia sempre um momento de graça no qual a personagem principal ganharia consciência de seus pecados e poderia aceitar a graça divina e mudar, tal momento parece não existir em *“Good Country People”*. Hulga provavelmente reconhece seu erro e arrogância em achar que julgava melhor o caráter dos outros, no entanto, é “difícil ver uma transformação bem-sucedida na face ‘transtornada’ de Hulga ao final” (GENTRY, 1986, p. 117). Tudo indica que a protagonista não terá escolha, conforme afirma Babinec (1990, p. 27) a respeito da dinâmica entre mães e filhas na obra de O’Connor:

Quando uma força masculina derrota de alguma maneira a filha, ela não tem escolha senão retornar à mãe que a afastou [...] Esta situação não é inteiramente culpa dessas mulheres; ao contrário, aquelas que vivem em uma sociedade hostil, patriarcal não têm opção senão viver uma vida submissa, subserviente, ou sofrer as consequências prejudiciais de desafiar a regra patriarcal.

Ao colocar Hulga como uma vítima, portanto, O’Connor não estaria sugerindo que ela devesse ser punida por sua ousadia grotesca, mas que o poder do patriarcado se estende até mesmo sobre aqueles que vivem na fronteira. O roubo de sua perna, isto é, sua castração, seria um lembrete (e uma crítica) de que ela, enquanto mulher, nunca estará salva da punição do patriarcado, mesmo que não siga os papéis tradicionais de gênero. É o “beco sem saída” de que fala Elódia Xavier (1999) em seu texto sobre as fases de Showalter aplicando-as na literatura brasileira de autoria feminina. Ao falar sobre Lya Luft, que é colocada pela autora na

⁷² “She was sitting on the floor, her lips pressed together, holding Mary Grace’s hand in her lap. The girl’s fingers were gripped like a baby’s around her thumb” (O’CONNOR, 1988, p. 646)

⁷³ Em manuscritos de versões anteriores de *“Revelation”*, Mrs. Turpin menciona que Mary Grace foi dada como louca e doente e levada a um asilo para pessoas com problemas mentais (Arquivo 203 a).

fase feminista, Xavier afirma que “o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras desse jogo sujo, onde a mulher é sempre perdedora” (1999, p.6). Assim também ocorre no conto “*Good Country People*”, em “*Revelation*”, “*A View of the Woods*” e “*A Stroke of Good Fortune*”, que abordaremos a seguir.

3.4 Maternidade e casamento

Talvez o conto com o enfoque sobre a maternidade mais evidente em toda a obra de O’Connor seja “*A Stroke of Good Fortune*”. Escrita inicialmente como o quarto capítulo do romance *Wise Blood*, a história de Ruby Hill foi completamente apagada da narrativa, que, em seu plano inicial, girava muito mais em torno da figura da mãe.

Nos manuscritos de *Wise Blood*, Ruby é caracterizada como uma típica esposa de classe média dos anos cinquenta, que se ocupa de cuidar da casa e do marido, sonha em mudar-se para uma casa no subúrbio e está constantemente redecorando e comprando novos eletrodomésticos. Sua mãe teria sido uma mulher extremamente religiosa, que proibia até as menores tentativas de Ruby de embelezar-se, considerando-as pura vaidade. A menina Ruby chega até mesmo a usar suco de amoras para tentar dar cor aos lábios, já que a mãe proibia qualquer tipo de maquiagem.

Embora essa caracterização aprofundada não tenha permanecido no conto, é possível reconhecer esses mesmos traços na Ruby Hill de “*A Stroke of Good Fortune*”. Ela é uma mulher que vive para o marido e para o irmão recém-chegado da guerra, de quem cuida como a um bebê. Ruby preocupa-se muito com sua aparência e cultiva sua vaidade especialmente como um modo de se diferenciar da mãe, que descreve como tendo “uma cara envelhecida de maçã amarela, enrugada e azeda, a cara azeda que ela sempre tivera, de quem nunca parecia satisfeita com nada”⁷⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 131). Devido à imagem de sua mãe, Ruby Hill tem uma visão muito negativa da maternidade, que associa intimamente ao envelhecimento e à morte.

⁷⁴ “she looked like a puckered-up old yellow apple, sour, she had always looked sour, she had always looked like she wasn’t satisfied with anything” (O’CONNOR, 1988, p. 186)

All those children were what did her mother in – eight of them: two born dead, one died the first year, one crushed under a mowing machine. Her mother had got deader and deader with every one of them. And all of it for what? Because she hadn't known any better. Pure ignorance. The purest of downright ignorance! (O'CONNOR, 1988, p. 186).

Aquela penca de filhos, oito, foi o que deu cabo da mãe: dois já nascidos mortos, um morto no primeiro ano de vida, outro esmagado por uma ceifadeira. A cada filho que se ia, morria a mãe mais um pouco. E por que tudo aquilo? Porque ela não tinha informação sobre nada. Pura ignorância. A mais pura e completa ignorância! (O'CONNOR, 2008, p. 131-132).

Apesar de culpar a mãe e as irmãs pelas próprias gestações, reproduzindo, assim, um julgamento machista de que as mulheres são as únicas responsáveis por evitar uma gravidez indesejada, Ruby demonstra aqui um pensamento subversivo sobre a maternidade. “Tanto na Igreja, quanto na cultura secular mais ampla, espera-se que as mulheres vejam a gravidez como boa sorte” (WESTLING, 1978, p. 516) e como expressão máxima da feminilidade. A personagem, no entanto, tem uma visão negativa da gravidez e da maternidade, rejeitando a ideia de instinto materno, isto é, da maternidade como qualidade inata da mulher. O narrador relata o horror de Ruby à lembrança do parto da mãe:

She remembered when her mother had had Rufus. She was the only one of the children who couldn't stand it and she had walked all the way in to Melsy, in the hot sun ten miles, to the picture show to get clear of the screaming, and had sat through two westerns and a horror picture and a serial and then had walked all the way back and found it was just beginning, and she had to listen all night (O'CONNOR, 1988, p. 186).

Lembrava-se de quando sua mãe teve Rufus. Foi a única dos filhos que não aguentou ficar lá e, para se livrar da gritaria, andou mais de quinze quilômetros, no sol quente, até o cinema em Melsy, onde assistiu a dois westerns, a um filme de horror e a um seriado, e só depois entrou em casa, fazendo de novo a pé todo o caminho de volta, para constatar que a confusão ainda estava no início, o que a obrigou a escutá-la noite adentro (O'CONNOR, 2008, p. 132).

A menção à longa caminhada e aos filmes que Ruby assiste no cinema não estava presente nas versões dos manuscritos, e nem mesmo nas duas primeiras versões publicadas do conto. Flannery O'Connor acrescentou este trecho de exagero grotesco apenas na versão do conto impressa em livro. Este trabalho de parto terrivelmente longo sustenta o medo de Ruby, demonstra que seus traumas e preocupações a respeito da gravidez são genuínos e não simplesmente um “capricho”, como alguns críticos insistem em implicar. Devido à vida difícil da mãe e

à sucessão de traumas vividos por ela e Ruby, a personagem não consegue imaginar uma gravidez sem que, conforme afirma Bauer (2004, p. 42) em artigo publicado em *“On the subject of the feminist business”*, “as imagens do sofrimento de sua mãe a dominem; ela tem dificuldade em acreditar que o mesmo poderia não acontecer com ela. Afinal, ela é filha de sua mãe”, assim como suas irmãs, que mantiveram uma média de uma gravidez por ano, nos últimos quatro anos.

O medo da gravidez para Ruby não significa apenas o medo da morte, mas a angústia de viver como uma mulher cada vez mais envelhecida e mais morta. O corpo grávido grotesco, para Ruby, não é ambivalente, não apresenta um aspecto alegre. Neste sentido, o conceito de grotesco que mais se aproxima da reação da personagem é o de Kayser (2003) e não o carnavalesco de Bakhtin (2013). Ficar grávida significa, para a protagonista, perder o controle sobre seu próprio corpo, que passaria a ser dominado por forças estranhas a ela, como o bebê e os médicos.

No, I am not going to no doctor, she said. No. No. She was not. They would have to carry her there knocked out before she would go. She had done all right doctoring herself all these years – no bad sick spells, no teeth out, no children, all that by herself. (O’CONNOR, 1988, p. 187)

“A médico é que não vou. Não e não. Mas de jeito nenhum”. Teria de perder os sentidos, primeiro, porque só mesmo carregada é que iria. Automedicando-se, durante todos esses anos, até que ela se deu muito bem – não teve nada de grave, não teve filhos, não perdeu nenhum dente, e tudo por conta própria. (O’CONNOR, 2008, p. 133).

Nota-se aqui mais uma vez o desejo de Ruby de tomar as decisões sobre seu próprio corpo, e de não relegá-las à autoridade masculina, representada pela figura do médico. Ela não compreendia como suas irmãs haviam se submetido a tantas gestações – quatro cada uma – sabendo que seriam examinadas intimamente por médicos e seus aparelhos.

Mas, apesar desse desejo de Ruby e de sua constante afirmação, para si mesma, de que ela “a essa altura já poderia ter cinco [filhos], se não tivesse sido cuidadosa”⁷⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 133), percebemos, com o desenrolar da narrativa, que é seu marido, Bill Hill, o responsável pelo método contraceptivo. Ruby afirma que “Bill Hill tem tomado muito cuidado! Toma todo o cuidado! Há cinco anos

⁷⁵ *“She would have had five children right now if she hadn’t been careful”* (O’CONNOR, 1988, p. 187).

que ele presta atenção!”⁷⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 140). Assim, de certa forma, Bill Hill assumiu o controle sobre o corpo da esposa e, ao que tudo indica, abusou desse controle engravidando Ruby contra a sua vontade.

O narrador informa, pela perspectiva de Ruby, que, Bill Hill gostava dela gorda e nem tinha reparado que Ruby havia engordado um pouco, “embora estivesse mais contente talvez, nesses últimos tempos, sem saber por quê”⁷⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 134). Todas as personagens do conto, Laverne, Madame Zoleeda, Mr. Jerger e Bill Hill parecem ter percebido, antes de Ruby, que ela está grávida de quatro ou cinco meses. Assim, ao mesmo tempo em que Ruby finalmente percebe a gravidez, ela se dá conta também da traição do marido, que, a despeito de todo o seu pavor da maternidade, decidiu engravidá-la:

It was natural when you took on some weight to take it in the middle and Bill Hill didn't mind her being fat, he was just more happy and didn't know why. She saw Bill Hill's long happy face, grinning at her from the eyes downward in a way he had as if his look got happier as it neared his teeth. He would never slip up. (O’CONNOR, 1988, p. 194).

Quando alguém ganhava quilos a mais, era natural que a cintura fosse a primeira a aumentar, e Bill Hill não se importava de a ter assim bem cheinha: sem saber por quê, ele até que ficava mais contente. Viu o rosto de Bill Hill, comprido, satisfeito, a lhe sorrir dos olhos para baixo, de um modo que lhe era peculiar, como se a expressão manifesta se tornasse mais satisfeita à medida que se acercava dos dentes. Não, ele nunca daria uma escorregada. (O’CONNOR, 2008, p. 141).

Além da expressão satisfeita de Bill Hill com o fato de Ruby estar engordando nos últimos meses, o conto nos dá ainda outro indício da traição do marido. Quando Ruby começa a subir com dificuldade as escadas para seu apartamento sente tanta falta de ar e tontura que resolve parar para descansar sentada nos degraus, mas, assim que se senta, sente um objeto debaixo de si, que vem a ser a pistola de brinquedo de seu vizinho Hartley Gilfeet, descrita em inglês como sendo feita de um palmo e meio de “*treacherous tin*” (O’CONNOR, 1988, p. 187), isto é, de lata traiçoeira. A pistola, claro símbolo fálico no conto, antecipa não apenas a constatação da gravidez de Ruby por ter sido “penetrada” figurativamente, como

⁷⁶ “*Bill Hill takes care of that. Bill Hill takes care of that! Bill Hill has been taking care of that for five years!*” (O’CONNOR, 1988, p. 193).

⁷⁷ “*except that he was maybe more happy lately and didn't know why*” (O’CONNOR, 1988, p. 188).

também qualifica o ato como uma traição do marido. A personagem sente, portanto, que

Seu espaço físico interior foi tomado por uma força que foge de seu controle: o “pequeno pacote” que Bill Hill plantou dentro dela jaz “em repouso e à espera, na plenitude do tempo” [trad. Leonardo Fróes, 2008] para forçar Ruby a renunciar a posse de seu corpo e se submeter às forças da autoridade masculina representada por seu marido, por Hartley Gilfeet, e pelo médico que ela tenta tanto evitar (PROWN, 2001, p. 48).

O conto termina com Ruby sentada nos degraus do último lance de escadas que deveria subir e olhando para baixo, porém sem conseguir chegar a seu apartamento, desolada com a constatação da gravidez (que para ela significa o fim de sua vida como ela conhece) e com o rosto entre dois balaústres do corrimão, lembrando a imagem de uma prisão. O poço da escada para o qual Ruby olha, neste contexto, pode ser interpretado como um símbolo da vagina e, significativamente, “Eram vinte e oito degraus – vinte e oito – em cada lance da escada” (O’CONNOR, 2008, p. 132) como a autora faz questão de destacar em um parágrafo composto por esta única linha. Portanto, os degraus que antagonizam a personagem tão fortemente são representativos do ciclo menstrual regular. Note-se que os degraus, na narrativa, são o principal obstáculo que Ruby enfrenta e que, na realidade, não consegue vencer, pois, este ciclo menstrual está interrompido para ela, devido à gravidez.

Nos manuscritos do romance *Wise Blood*, Bill Hill é representado como um marido moralmente abusivo, que humilha a esposa em público com frequência e faz com que ela sinta vergonha de suas origens e família. Em algumas versões da narrativa, Bill Hill encoraja Ruby a tentar um aborto que causaria sua morte. Embora não seja possível saber se a Ruby do conto fará um aborto, é possível inferir que ela provavelmente tem razão em temer as consequências de uma gravidez aos trinta e quatro anos (nos manuscritos seria vinte e nove), na década de quarenta ou cinquenta. Sua gravidez poderia ser considerada de risco e ela explicitamente confiou em seu marido para evitá-la.

Enquanto nos manuscritos das duas primeiras versões publicadas da narrativa Ruby pode estar grávida de quatro meses, na versão final a gravidez é de quatro ou cinco meses, o que dificultaria um aborto, sendo mais difícil evitar as consequências negativas e perigosas de tal ato. De qualquer maneira, o final de “A

Stroke of Good Fortune” não aponta para uma vida boa para Ruby; seja abortando ou seguindo em frente com a gravidez, é provável que ela se torne cada vez mais morta, assim como a mãe. Portanto,

Com ou sem intenção, Flannery O’Connor fez um protesto vívido contra estereótipos sentimentais de maternidade apresentando a noção horrorizada de Ruby do custo físico da reprodução e sua terrível descoberta de que foi enganada para pagá-lo (WESTLING, 1978, p. 516).

Ruby Turpin, de *“Revelation”*, por sua vez, não é mãe e não é enganada pelo marido, mas compartilha uma série de características com sua xará Ruby Hill, a começar pelo nome. Flannery O’Connor dedicava especial atenção ao nomear suas personagens e o fato de decidir usar o nome Ruby novamente, anos depois de ter apagado Ruby Hill de *Wise Blood*, pode ser um indicativo de que este conto também trata de questões relacionadas à maternidade e ao casamento. Tanto Ruby Hill quanto Ruby Turpin são mulheres gordas, casadas e sem filhos, mas que, apesar disso, acreditam que fariam um papel melhor como mães do que as mulheres que as cercam.

O fato de serem mulheres gordas por si só já as qualifica como mulheres grotescas, ligadas ao excesso corporal e à espetacularização do corpo feminino. Russo (2000) defende que a gordura corporal serve ao papel de degradar o corpo e marcar socialmente os corpos femininos. A gordura corporal tornou-se, historicamente, uma categoria de abjeção, especialmente no que diz respeito aos corpos femininos. Para Russo (2000, p. 38), a gordura “funciona como um diferencial extremamente significativo na separação das mulheres em classes e etnias, colocando-as em diferentes campos ou mercados de representação”. As mulheres gordas, nos Estados Unidos em especial, são “receptáculos da vergonha e do desejo reprimidos” (RUSSO, 2000, p. 39). A gordura é ambivalente e apresenta ao mesmo tempo um aspecto constitutivo e performático, pois contribui para definições de feminilidade e para classificações ligadas a classes e a gêneros. Como imagem de feminilidade espetacularizada, a Mulher Gorda tem sido um importante ícone desde o século XIX (RUSSO, 2000).

Mrs. Turpin é a verdadeira mulher gigante de que fala Yaeger (2000). O narrador afirma que:

Mrs. Turpin, who was very large, made it [waiting room] look even smaller by her presence. She stood looming at the head of the magazine table set in the center of it, a living demonstration that the room was inadequate and ridiculous. (O'CONNOR, 1988, p. 633).

Com sua presença, Mrs. Turpin, que era muito grande, a [sala de espera] fez parecer ainda menor. De pé, agigantando-se junto à mesinha de centro cheia de revistas, dava ela uma demonstração viva de que a sala era inadequada e ridícula. (O'CONNOR, 2008, p. 605).

Embora aparentemente cumpra bem seu papel de esposa sulista, dedicada à casa e ao marido, Ruby Turpin, assim como Ruby Hill, não é mãe e não demonstra interesse em sê-lo. Já em seus quarenta e sete anos de idade (treze a mais que Ruby Hill), Mrs. Turpin não parece frustrada com o fato de não ter tido filhos e não faz menção de algum problema para engravidar no passado. Apesar das frequentes críticas a outras mães, em especial à mulher “branca da ralé”, tudo leva a crer que, da mesma maneira que Ruby Hill, Mrs. Turpin optou por não ser mãe, porém, diferentemente desta, conseguiu levar a cabo seu intento. Isto porque, ao contrário de sua xará, Ruby Turpin não é dominada pelo marido, mas exerce domínio sobre ele:

Mrs. Turpin put a firm hand on Claud's shoulder and said in a voice that included anyone who wanted to listen, "Claud, you sit in that chair there", and gave him a push down into the vacant one. Claud was florid and bald and sturdy, somewhat shorter than Mrs. Turpin, but he sat down as if he were accustomed to doing what she told him to. (O'CONNOR, 1988, p. 633).

Mrs. Turpin pôs a mão no ombro de Claud, com firmeza, e disse em voz que incluía qualquer um que quisesse ouvir: “Sente-se ali, naquela poltrona”, empurrando-o para o lugar disponível. Claud era robusto, corado, careca, e apenas ligeiramente mais baixo do que a esposa, mas sentou-se como se estivesse acostumado a fazer tudo o que ela mandava. (O'CONNOR, 2008, p. 605).

Logo, vemos na relação entre Claud e Ruby uma inversão grotesca dos papéis de gênero tradicionais. Grotesca porque foge à regra do contexto sociocultural das personagens, com a esposa no controle da relação.

Apesar de a protagonista do conto não ser mãe e nem mesmo se descobrir grávida, “*Revelation*” oferece vários exemplos de mães, como Mary Grace e sua mãe, conforme analisamos anteriormente, e também a mulher branca da ralé, não nomeada, que está na sala de espera do consultório médico com sua mãe e seu filho. Enquanto a mãe de Mary Grace é, para Mrs. Turpin, um exemplo de boa mãe (assim como Mrs. Hopewell o seria), a mulher da ralé é o exemplo de má mãe, não

necessariamente por sua relação com o filho, mas por ser o que Mrs. Turpin considera suja e “Preguiçosa demais para acender o fogo”⁷⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 616).

Mrs. Turpin julga e critica não apenas as mães, como já mencionado no capítulo anterior. Ruby Turpin é uma mulher narcisista, orgulhosa e tipicamente branca, sulista e de classe média. A divisão de classes, aliás, é uma de suas obsessões:

Sometimes Mrs. Turpin occupied herself at night naming the classes of people. On the bottom of the heap were most colored people, not the kind she would have been if she had been one, but most of them; then next to them – not above, just away from – were the white-trash; then above them the home-owners, and above them the home-and-land owners, to which she and Claud belonged. Above she and Claud were people with a lot of money and much bigger houses and much more land. But here the complexity of it would begin to bear in on her, for some of the people with a lot of money were common and ought to be below she and Claud and some of the people who had good blood had lost their money and had to rent and then there were colored people who owned their homes and land as well. [...] Usually by the time she had fallen asleep all the classes of people were moiling and roiling around in her head, and she would dream they were all crammed in together in a box car, being ridden off to be put in a gas oven. (O’CONNOR, 1988, p. 636)

Às vezes Mrs. Turpin se ocupava também à noite em definir as classes sociais. Na base da pirâmide estava a maioria das pessoas de cor, não do tipo que ela teria sido, se viesse a ser uma, mas a maioria; depois – não acima, mas à parte – os brancos da ralé; sobrepunham-se a esses os proprietários de casas, aos quais se sobrepunham os proprietários de casas e de terras, onde ela e Claud se encaixavam. Acima dela e de Claud ficavam pessoas com um montão de dinheiro, com casas muito maiores e com muito mais terras. Mas aqui a complexidade de tudo isso começava a se colocar para ela, pois algumas das pessoas com um montão de dinheiro eram vulgares, e deveriam estar abaixo dela e de Claud; outras, embora bem-nascidas, perdiam todo o dinheiro e tinham de arrendar suas terras; e depois ainda havia os negros que eram donos de suas casas e, às vezes, também de terras. [...] Quando afinal ela caía no sono, em geral todas as classes já lhe giravam embaralhadas na cabeça e ela sonhava que estavam sendo levadas, todas juntas, socadas num só vagão de trem, para um forno a gás. (O’CONNOR, 2008, p. 609).

Apesar de ser uma mulher que foge ao convencional em alguns aspectos de seu casamento, Mrs. Turpin, assim como Ruby Hill, reproduz alguns preconceitos de classe e gênero do patriarcado. Ao longo da narrativa ela pensa por várias vezes que está feliz por ser ela mesma, pois apesar de ser gorda, não é feia, e tem uma boa pele, diferentemente de Mary Grace. Ela também afirma que gostaria de

⁷⁸ “Too lazy to light the fire” (O’CONNOR, 1988, p. 642).

emagrecer e “Toda vez que contava suas graças sentia-se tão eufórica como se pesasse menos de sessenta quilos, e não mais de oitenta”⁷⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 615). Essa fixação por definições de classes socioeconômicas e o grande preconceito racial destilado pela protagonista são colocados na narrativa como seu pior defeito e, possivelmente, o que lhe garantiu o sugestivo nome Turpin, que lembra a palavra inglesa *turpitude*, usada para caracterizar um comportamento muito imoral ou torpe.

O que a incomoda na mulher da sala de espera é, portanto, menos sua capacidade como mãe do que sua posição social. Mrs. Turpin chega mesmo a pensar que, se fosse mandar alguém para a África não seriam os negros, como a mulher chegou a sugerir, mas “mulheres do seu tipo. ‘É, de fato’, disse ela em voz alta, mas olhando para o teto, ‘há um monte de coisas piores do que um negro’. E mais sujas do que um porco, acrescentou só para si”⁸⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 617). Os porcos são, nesta narrativa, a pedra de toque de Mrs. Turpin, pois estão intimamente ligados às suas posses e, conseqüentemente, à posição social que esta acredita ocupar. Dessa forma, quando a mulher “da ralé” a critica por criar porcos, Mrs. Turpin sente-se particularmente ofendida, e defende os porcos como defenderia a seus filhos, dizendo que são mais limpos do que muitas crianças.

Além da ligação quase maternal de Ruby com seus porcos e de ser chamada por Mary Grace de “porca velha do inferno”, aparece em uma das cenas mais importantes da narrativa a figura de uma porca que cuida de suas crias.

There were seven long-snouted bristly shoats in it – tan with liver-colored spots – and an old sow a few weeks off from farrowing. She was lying on her side grunting. The shoats were running about shaking themselves like idiot children, their little slit pig eyes searching the floor for anything left. She had read that pigs were the most intelligent animal. She doubted it. They were supposed to be smarter than dogs. There had even been a pig astronaut. He had performed his assignment perfectly but died of a heart attack afterwards because they left him in his electric suit, sitting upright throughout his examination when naturally a hog should be on all fours. (O’CONNOR, 1988, p. 651)

Havia sete bacorinhos eriçados de focinho bicudo – castanhos, com manchas avermelhadas – , e uma porca velha que os tinha parido havia poucas semanas. A mãe, deitada de lado, grunhia. Os filhotes corriam sem

⁷⁹ “Whenever she counted her blessings she felt as buoyant as if she weighed one hundred and twenty-five pounds instead of one hundred and eighty” (O’CONNOR, 1988, p. 642).

⁸⁰ “it would be your kind, woman. ‘Yes, indeed,’ she said aloud, but looking up at the ceiling, ‘it is a heap of things worse than a nigger.’ And dirtier than a hog, she added to herself” (O’CONNOR, 1988, p. 643).

parar, numa grande agitação, como crianças bobas, com seus olhinhos rasgados de suínos sempre procurando alguma sobra no chão. Ela havia lido, mas duvidava disso, que os animais mais inteligentes do mundo eram os porcos. Tinha havido até um porco astronauta, que cumpriu sua missão muito bem, mas morreu de ataque do coração depois, porque o deixaram na roupa elétrica e sentado na vertical durante todo o seu exame, quando naturalmente um porco tem de ficar de quatro patas. (O'CONNOR, 2008, p. 626)

O porco é um símbolo bíblico de um animal impuro e “a sujeira externa do porco tornou-se imagem para dizer a contaminação interior do homem [...] No sermão da montanha, Cristo usa a imagem do animal impuro para dizer os homens que deturpam o ensinamento divino” (LURKER, 1993, p.191). Chevalier acrescenta ainda que “quase que universalmente, o porco simboliza a comilança, a voracidade [...] O porco é geralmente símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 743). Explicando, assim, o porquê de Mrs. Turpin sentir-se rebaixada e humilhada pela comparação. No entanto, a figura da porca era considerada, pelas civilizações primitivas, como um símbolo de fartura e fecundidade.

Portanto, a comparação da protagonista com uma porca é, também, ambivalente, pois ao mesmo tempo em que pode apontar para sua falha moral e arrogância, pode expressar um lado positivo que dá a vida e a nutre, numa imagem perfeitamente grotesca. No próprio trecho citado acima se fala de um porco astronauta que, embora ao final tenha morrido, executou bem sua missão, prova de que era um animal capaz. Em “*Revelation*” os porcos parecem ser a própria encarnação da revelação de Mrs. Turpin:

Then like a monumental statue coming to life, she bent her head slowly and gazed, as if through the very heart of mystery, down into the pig parlor at the hogs. They had settled all in one corner around the old sow who was grunting softly. A red glow suffused them. They appeared to pant with a secret life (O'CONNOR, 1988, p. 653).

Aí então, como estátua monumental ganhando vida, lentamente ela inclinou a cabeça a contemplar, como que em face do cerne do mistério, os porcos amontoados no chiqueiro. Estavam todos num canto em volta da porca velha, que grunhia mansamente. Um brilho avermelhado os banhava. Uma vida secreta parecia palpitar em seus corpos (O'CONNOR, 2008, p. 629).

É apenas depois desse momento, em que Ruby Turpin se reconhece na porca velha de seu chiqueiro e aceita o rebaixamento que sofre que ela pode perceber o lado positivo de ser comparada a uma porca e ter sua revelação final, que, possivelmente, vai libertá-la de sua obsessão com status social e aparências.

Também no último conto que completou em vida, Flannery O'Connor colocou a figura de outra gestante e esposa tradicional. Sarah Ruth, de *"Parker's Back"*, no entanto, tem atraído muito mais antipatia do que as outras, por seu radicalismo religioso e sua rigidez. Sarah Ruth é uma mulher intolerante e antagoniza o marido em diversos momentos, mas, paradoxalmente, o nome Ruth significa "amiga" e "companheira". Já Sarah significa "filha do rei" e "princesa". O que chama a atenção, no entanto, é que tanto Sara quanto Rute foram mulheres que se destacaram, na Bíblia, por serem esposas exemplares e servis, além de fazerem parte da genealogia de Cristo.

O nome de Parker é também muito significativo para Sarah Ruth, que, quando o ouve pela primeira vez, interpreta como um sinal. Obadiah, ou Obadias, em português, é o nome de um profeta da Bíblia e significa "servo de Deus" ou "adorador de Deus". Elihue, por sua vez, lembra Elihu, nome recorrente no antigo testamento que significa "Ele é meu Deus". Parker não gostava de ser chamado por esses nomes e fazia de tudo para mantê-los em segredo. Quando Sarah Ruth o escuta, percebe nos nomes uma antecipação do final de Parker, como homem convertido e profeta (na opinião de O'Connor).

A maioria dos escritos críticos e resenhas é avessa à Sarah Ruth e seu tratamento de Parker, incluindo muitos textos de críticas feministas. Embora seja correto afirmar que a personagem é intolerante e radical em excesso, que martiriza Parker e que é cega para sua conversão genuína, é preciso compreender que Sarah Ruth não é uma vilã nesta história⁸¹. Como ocorre em todos os contos de O'Connor aqui analisados, o narrador de *"Parker's Back"* é onisciente seletivo e o enredo contado a partir da perspectiva de Parker. Assim, quando lemos, no primeiro parágrafo: "Como ela era feia e sem graça! A pele de seu rosto era fina e esticada como casca de cebola; os olhos cinzentos, penetrantes como as pontas de dois

⁸¹ Para uma conclusão semelhante, ver: WHITAKER, Elaine. Facing Parker's Back: Mary Flannery O'Connor and Her Character Sarah Ruth Cates. **Flannery O'Connor Review**. v. 13, 2015, pp. 16-29.

furadores de gelo”⁸² (O’CONNOR, 2008, p. 631), estamos lendo que Parker achava a mulher sem graça e feia.

Logo na abertura também, já somos informados do real motivo pelo qual Parker casara-se com ela; não por amor ou para formar uma família, mas porque “de outro modo não a teria tido” (O’CONNOR, 2008, p. 631), isto é, não poderia manter relações sexuais com Sarah Ruth sem casar-se com ela. Isso fica bastante evidente quando, em uma volta no caminhão de Parker, este sugere que os dois “se deitem” na parte de trás do veículo e Sarah Ruth o informa que só o fará após o casamento. Diante da explícita negativa da moça, no entanto, Parker ainda tenta agarrá-la. Sarah Ruth consegue se defender e evitar o abuso, mas este acontecimento demonstra bem o caráter de Parker. De fato, em versões anteriores do conto⁸³, Parker relata ter vivido com várias mulheres antes de Sarah Ruth e tê-las abandonado quando elas se tornaram “azedas”, o que, em sua opinião, acontecia entre cinco a oito meses depois do início do relacionamento.

Parker também planeja deixar Sarah Ruth. Embora consiga compreender o motivo pelo qual se casara com ela, mesmo enxergando nela apenas “atributos questionáveis, sempre estava farejando pecado em tudo. Não fumava nem cheirava rapé; não bebia uísque, não dizia palavrões nem pintava o rosto”⁸⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 631). Note-se que, à exceção de não usar maquiagem, as más qualidades atribuídas por Parker a Sarah Ruth são, na realidade, consideradas características desejáveis em uma boa esposa tradicional.

É verdade que Sarah Ruth representa

uma igreja rigorosa, sem alegria que limitadamente define obediência como negação do prazer, como reconhecimento da ubiquidade do pecado e da necessidade de punição [...] Ela não sente prazer no físico, não gosta de cores e proíbe-se de experimentar qualquer alegria na vida (GORDON, 2003, p. 248-249)

No entanto, também é verdade que ela foi ensinada a pertencer a essa igreja rigorosa por seu pai, que era pregador e abandonou a família na miséria para “pregar” na Flórida. Na segunda vez que a vê, Parker leva uma cesta de maçãs para

⁸² “*She was plain, plain. The skin on her face was thin and drawn as tight as the skin on an onion and her eyes were gray and sharp like the points of two ice-picks.*” (O’CONNOR, 1988, p. 655).

⁸³ Arquivos 204, 205 e 206 da Georgia College.

⁸⁴ “*bad qualities, she was forever sniffing up sin. She did not smoke or dip, drink whiskey, use bad language or paint her face*” (O’CONNOR, 1988, p. 655).

a família cheia de crianças “todas tão magrinhas e pobres quanto ela mesma”⁸⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 637). Sarah Ruth e a família chegam a passar fome, e, quando a moça vê a cesta, pega uma maçã “como se a cesta pudesse desaparecer de repente, caso não se apressasse”⁸⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 1988). Sua mãe não se importa com a aproximação de Parker, nem com a maneira que trata sua filha, contanto que ele leve comida toda vez que for visitá-la. Assim, para Sara Ruth, o casamento significa não apenas uma obrigação religiosa, mas também uma necessidade financeira.

É também por essa razão que ela fica brava quando Parker aparece ao final da narrativa, depois de dois dias sem dar notícias e de passar uma noite fora de casa sem avisar. A empregadora de Parker havia aparecido em sua casa para conversar com Sarah Ruth sobre os custos do trator destruído por Parker, sem que esta sequer soubesse onde ele estava. Ela se vê encurralada, imaginando se o marido a havia abandonado, como sempre pensava em fazer, deixando-a grávida, sem dinheiro e com uma dívida com sua ex-patroa.

Embora muitos a acusem de não cumprir bem seu papel de esposa, visto que não compreende e não apoia Parker, não sabe cozinhar bem e chega a negar sexo, poucos parecem reprimir Parker por não desempenhar adequadamente sua função de marido. Ele “não conseguia compreender por que a aguentava ainda. Ela agora estava grávida, e grávidas não constituíam seu tipo de mulher favorito. Não obstante ele continuava casado, como se ela o tivesse enfeitado”⁸⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 631). Parker realmente enxerga a esposa como uma bruxa, que é uma ameaça à sua liberdade e tem o hábito de surrá-lo com uma vassoura. Ele fala abertamente com o tatuador sobre seu arrependimento em relação ao casamento, seus planos de abandoná-la e ao filho: “‘Casei com uma mulher que foi salva’, disse Parker. ‘Nunca devia ter feito isso. Devia era largar dela, que ficou grávida e está acabada’”⁸⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 649).

Ao abandonar o emprego e gastar com mais tatuagens e bebidas, Parker piora a situação financeira já complicada da família que mora em uma casa alugada

⁸⁵ “*all as thin and poor as herself*” (O’CONNOR, 1988, p. 660).

⁸⁶ “*as if the basket might disappear if she didn’t make haste*” (O’CONNOR, 1988, p. 660).

⁸⁷ “*couldn’t understand why he stayed with her now. She was pregnant and pregnant women were not his favorite kind. Nevertheless, he stayed as if she had him conjured*” (O’CONNOR, 1988, p. 655).

⁸⁸ “*‘I married this woman that’s saved,’ Parker said. ‘I never should have done it. I ought to leave her. She’s done gone and got pregnant.’*” (O’CONNOR, 1988, p. 669-670).

e está prestes a receber um bebê. Daí também a preocupação de Sarah Ruth quando o marido está “gastando querosene à toa, quando já é quase luz do dia”⁸⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 654). Nenhum dos cônjuges é, portanto, completamente inocente em relação ao outro.

Apesar de ser incompreensiva com o marido, Sarah Ruth é também o agente de transformação de Parker, pois força-o a dizer seu nome completo, Obadiah Elihue, antes de abrir a porta para ele, “uma exigência que, o leitor infere, permitirá que Parker descubra sua verdadeira identidade cristã e profética” (GORDON, 2003, p. 249). De acordo com Bakhtin (2013, p. 209), na tradição carnavalesca,

a mulher liga-se essencialmente ao baixo material e corporal: ela é a encarnação do “baixo” ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o princípio da vida, o ventre. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular.”.

Assim, Sarah Ruth é a perfeita mulher grotesca, pois além de estar grávida, ela é o agente do rebaixamento e da salvação de Parker; ambivalente por excelência. A imagem da personagem com uma vassoura na mão remete à bruxa do imaginário popular e à mulher-bruxa das representações artísticas patriarcais da mulher perigosa, a mulher-monstro abjeta. Ao tornar Sarah Ruth ambivalente, O’Connor sugere um aspecto positivo para essa representação, fazendo uma releitura regeneradora da mulher. A gravidez da personagem também indica a fertilidade de uma proposta grotesca e carnavalizadora do mundo para um novo tempo.

De forma muito significativa, Parker, por duas vezes na narrativa, manda que a esposa se cale: “Vê se cala essa boca, pra variar’, resmungou Parker”⁹⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 632); e “‘Cale essa boca’, ele disse sem se alterar. ‘Dê só uma olhada nisso aqui, porque depois eu não quero mais saber de conversa”⁹¹ (O’CONNOR, 2008, p. 654). Ele chega mesmo a fazer a tatuagem de Cristo nas costas como uma tentativa de silenciar a esposa, como a própria tradição patriarcal tenta sempre fazer com as mulheres. Mas Sarah Ruth, bem como Mrs. Turpin, não

⁸⁹ “*wasting that kerosene this near daylight*” (O’CONNOR, 1988, p. 674).

⁹⁰ “*‘Aw shut your mouth for a change,’ Parker muttered*” (O’CONNOR, 1988, p. 655).

⁹¹ “*‘Shut your mouth,’ he said quietly. ‘Look at this and then I don’t want to hear no more out of you.’*” (O’CONNOR, 1988, p. 674).

se deixa calar. “Vivendo em uma sociedade na qual se esperava que as mulheres, assim como as crianças, fossem vistas e não ouvidas, O’Connor (e suas personagens femininas) se recusaram a serem silenciadas” (WILSON, 2004, p. 99), conforme explicitaremos nas conclusões a seguir.

CONCLUSÃO

*I certainly have no idea how I have written about some of the things I have, as they are things I am not conscious of having thought about one way or the other*⁹²

Flannery O'Connor

À época em que Flannery O'Connor viveu e escreveu a maior parte de sua obra, a segunda onda do feminismo ainda se delineava nos Estados Unidos. Apesar disso, a autora afirma, em carta para Betty Hester, cujo extrato é a epígrafe desta dissertação, que ela não pensa sobre o feminismo, “isto é nunca penso sobre qualidades que são especificamente femininas ou masculinas” (O'CONNOR, 1979, p. 176). Para ela, as pessoas poderiam ser divididas entre “irritantes” e “não-irritantes”, incluindo pessoas “meio-irritantes” e “raramente-irritantes”⁹³ (O'CONNOR, 1979, p. 176). Em ainda outra carta para a mesma interlocutora, O'Connor (1979, p. 136) reafirma sua postura de não distinguir entre homens e mulheres: “Eu sempre acreditei que existiam dois [sexos], mas geralmente agi como se existisse apenas um”⁹⁴.

Por essas afirmações é possível perceber que, embora declarasse não pensar em questões específicas das mulheres, O'Connor nutria o desejo de que o julgamento das pessoas não fosse mais baseado em questões de gênero, mas sim questões morais, que seriam, para ela, padrões universais. Ainda assim, sabemos, pelo comportamento da autora na infância, por sua juvenília e por manuscritos dos primeiros trabalhos, que ela não só pensava nas questões feministas como se revoltava contra as imposições patriarcais.

Como fizemos questão de destacar, Flannery O'Connor nunca se comportou como a *Southern belle* que sua mãe esperava. Jean Cash (2002) relata que, quando ainda era pré-adolescente, Flannery foi forçada pela mãe a comparecer a um evento no qual deveria estar muito bem vestida e, como forma de protesto pelo vestido que

⁹² “Certamente não tenho ideia de como eu escrevi sobre algumas coisas, já que são coisas sobre as quais eu não tenho consciência de ter pensado de uma maneira ou de outra” (O'CONNOR, 1988, p. 1007).

⁹³ “*On the subject of the feminist business, I just never think, that is never think of qualities which are specifically feminine or masculine. I suppose I divide people into two classes: the Irksome and the Non-Irksome without regard to sex. Yes and there are the Medium Irksome and the Rare Irksome*” (O'CONNOR, 1979, p. 176).

⁹⁴ “*I've always believed there were two but generally acted as if there were only one.*” (O'CONNOR, 1979, p. 136).

não gostava, a menina decidiu mascar fumo escondida, fazendo com que ela estivesse visualmente bonita, mas cheirasse mal. Conforme afirma Richard Giannone (1996, p. 76),

uma escritora inteligente, com os mais elevados objetivos profissionais, que é uma minoria religiosa no Sul Protestante e como mulher branca é uma minoria dentro de uma maioria no controle, não poderia evitar pensar sobre seu *status* em sua sociedade e igreja.

Até mesmo sua decisão de parar de assinar como “*Mary Flannery O’Connor*” em Iowa demonstra sua preocupação em desafiar “a tradição sulista de nomes duplos femininos e estabelece uma identidade nominalmente andrógina no mundo das letras, semelhante aos pseudônimos masculinos de muitas escritoras do século XIX” (WRAY, 2004, p. 31-32). É muito possível que essa escolha deva-se à maior facilidade que teria em publicar seus textos com um nome que não fosse explicitamente gendrado. Dessa forma, talvez suas reflexões sobre estas questões não lhe ocorressem de forma consciente, mas certamente estão presentes em sua ficção, pois, como a própria autora afirmava, ela não tinha ideia de como havia conseguido escrever sobre certos assuntos com os quais julgava não se preocupar (O’CONNOR, 1988, p. 1007).

Conforme demonstrado ao longo deste trabalho, Flannery O’Connor, assim como suas colegas escritoras, enfrentou oposição da crítica, especialmente dos adeptos do *New Criticism*, por ser mulher e ousar escrever. Para os homens de letras das décadas de quarenta e cinquenta a mulher ainda deveria ser apenas a musa inspiradora; o objeto da arte. Pouco havia mudado da distinção entre mulheres-anjo e mulheres-monstro (GILBERT; GUBAR, 2000).

Portanto, a atitude de uma mulher decidir por escrever, já era, por si só, considerada grotesca. Grotesca também era a posição ambivalente ocupada por escritoras como O’Connor no movimento do *New Criticism*, pois embora fossem publicadas, não eram respeitadas enquanto autoridades literárias. Conforme afirmam Gilbert e Gubar (2000, p. 8), retomando Anne Finch:

Uma “mulher que se lança à caneta” não é apenas uma “criatura pretenciosa” e intrusa, ela é absolutamente irremissível: nenhuma virtude pode superar a “falha” de sua presunção, porque ela cruzou de forma grotesca os limites ditados pela Natureza”.

Bem como suas personagens, Flannery O'Connor era vista como uma "aberração" pelos críticos contemporâneos e pelo público. Além de ser uma escritora, quando o que se esperava das mulheres é que fossem esposas e mães, ela era uma intelectual "que passou a maior parte de sua vida adulta como uma semi-inválida cuidada pela mãe numa pequena fazenda na Geórgia" (WESTLING, 1978, p. 521). Os paralelos entre a vida da autora e das filhas em suas histórias (em especial Hulga, Mary Grace e a menina de "*A Temple of the Holy Ghost*") não precisam sequer ser mencionados. Da mesma forma que elas, O'Connor "desdenhava os padrões sulistas de charme feminino, quietamente insistindo em seu próprio tipo de individualidade" (WESTLING, 1978, p. 521).

A vida e a obra de Flannery O'Connor, bem como de muitas outras escritoras, é considerada pela sociedade como uma união de elementos incompatíveis e contraditórios, e isso se deve especialmente à cultura patriarcal. Se o grotesco implica, necessariamente, um choque de opostos e a fuga à norma, a escrita de autoria feminina é essencialmente grotesca, pois escapa aos padrões patriarcais. Afora isso, a ficção de O'Connor desafia a estrutura cultural sulista amplamente fundamentada no patriarcado e, conforme afirma Kayser (2013), o grotesco caracteriza-se por desafiar as estruturas do mundo conhecido e por fazer com que as categorias de nossa orientação de mundo falhem.

Bakhtin (2013) também enfatiza esse potencial subversivo do grotesco de fazer-nos sentir como se a ordem "natural" das coisas tivesse sido suspensa. A inversão dos papéis sociais é um dos aspectos mais destacados das festas carnavalescas e, como pudemos evidenciar, essa inversão ocorre em vários contos de Flannery O'Connor, especialmente no que diz respeito aos papéis de gênero e de autoridade. Em "*A Temple of the Holy Ghost*" vemos a inversão dos discursos sagrado e profano, além da inversão da sexualidade considerada pura e sagrada. Na narrativa, como vimos, a intersexual é sacralizada como instrumento divino de graça e aceitação das sexualidades não-convencionais.

Já em "*Good Country People*", ocorre a inversão de papéis de gênero com Joy/Hulga incorporando uma *persona* masculina. Nos carnavais e nas festas populares, a inversão carnavalesca ocorria por um período e o padrão era reestabelecido ao fim da festa. Da mesma maneira, ao fim do conto a ordem patriarcal é reestabelecida, demonstrando o "beco sem saída" em que se

encontravam as mulheres que pensavam estar imunes ao patriarcado. Assim também ocorre em “*A View of the Woods*”, conto em que esta dinâmica é mais evidentemente física, na luta entre Mary Fortune e seu avô, em que a princípio a neta está “por cima”, invertendo os papéis, e ao final a ordem é reestabelecida quando Mr. Fortune se coloca por cima da neta e a assassina. Em “*Revelation*” e “*Parker’s Back*”, no entanto, embora ocorra a inversão com as mulheres e esposas controlando e exercendo autoridade sobre os homens, a ordem socialmente aceita como “natural” não é reestabelecida ao final da narrativa.

O traço distintivo e fundamental do grotesco, com o qual a maioria dos autores concorda, é o rebaixamento ou a degradação de um ideal. Este ideal normalmente era tomado como algo religioso ou espiritual, mas, como evidenciado no capítulo 3, quando levamos em conta o grotesco *feminino*, podemos perceber que o grotesco das personagens femininas de O’Connor deriva muito mais da degradação de ideais culturais e sociais, “particularmente daqueles referentes aos construtos do paradigma de feminilidade (sulista) e ao lugar da mulher na sociedade” (CARUSO, 2004, p.3).

Ao longo desta dissertação procurou-se destacar o papel fundamental do grotesco na estética de O’Connor e seu potencial contestatório da verdade (ou mentira) oficial que é responsável pela manutenção do *status-quo*. Destruindo “o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos” (BAKHTIN, 2013, p. 386), a obra de O’Connor lança um novo olhar sobre a situação das mulheres em sua época, revelando o quanto o sistema patriarcal as oprimia e vitimava e enfatizando a insuficiência da autoridade masculina em organizar o mundo.

A corporeidade é uma importante ferramenta para alcançar este objetivo. Portanto, assim como querem muitas críticas feministas, O’Connor realiza uma escrita que dá ênfase ao corpo, não necessariamente como um espaço de celebração, no entanto. O corpo de suas personagens é o espaço de absorção do impacto das forças sociais que tentam controlá-lo. Com esse impacto, as personagens femininas de O’Connor sofrem, com frequência, de colapsos físicos “sugerindo uma desarticulação entre as arenas social, intelectual e física das vidas das mulheres” (VERDERAME, 2000, p. 147).

O corpo das personagens analisadas é sempre grotesco de alguma maneira. Ruby Hill e Sarah Ruth, como ficou claro, possuem os corpos mais grotescos e

ambivalentes, nos quais é possível observar, ao mesmo tempo, os polos do nascimento e da morte, da degradação e da regeneração, na imagem da gravidez. Ruby Hill é a personagem que mais lembra as grávidas senis de terracota que são a perfeita imagem grotesca para Bakhtin (2013) e, no entanto, para a personagem sua gravidez não é ambivalente, pois não apresenta um lado alegre.

A menina de doze anos, Hulga Hopewell e Mary Grace, por sua vez, são todas descritas como feias e mais inteligentes do que se esperaria delas. Das três, claramente o corpo mais grotesco pertence a Hulga, que, além de ser gorda e feia, teve uma das pernas amputadas e substituída pelo que consideramos um símbolo fálico. Seu corpo se abre mais pronunciadamente para o mundo e nega os padrões clássicos de beleza fechada e acabada, como ocorre com todas as personagens femininas aqui analisadas. Nenhuma delas, incluído as meninas mais jovens, é descrita como bela ou graciosa. Nenhuma é o exemplo de mulher-anjo desejável pelos pais, pretendentes ou maridos. Assim,

Suas formas pouco atraentes e carnudas excedem os limites socialmente aceitáveis de feminilidade e graça, particularmente os da *southern belle* tradicional. Ao contrário, seus corpos grotescos forçam-nas a viver em casa e colocam-nas às margens da sociedade (VERDERAME, 2000, p. 149).

As mulheres de O'Connor, especialmente seus corpos, são o espaço de risco e abjeção de que falava Russo (2000) ao teorizar sobre o grotesco feminino. A sociedade patriarcal as enxerga como riscos e como o “estranho” que nada mais é do que algo familiar que é reprimido e retorna causando medo e espanto, conforme explica Freud (2006). A cultura dominante ocidental reprime e condena o feminino e, quando alguma mulher extrapola os padrões, causa medo e estranheza nas pessoas, tornando-se grotesca e abjeta.

De acordo com Wilson (2004, p. 96), uma “das principais maneiras com que a ficção de O'Connor demonstra uma falta de fé na ordem patriarcal é por meio de seu desfile de personagens excêntricas e não conformistas”. Neste desfile figuram desde radicais religiosos a mulheres que não desejam ter filhos, de meninas andróginas a senhoras casadas controladoras, de aberrações a portadores de deficiência. A maioria das personagens de O'Connor é composta por desajustados sociais.

Ao focalizar em tais personagens que estão às margens do padrão, “as histórias de O'Connor revelam os parâmetros limitadores de sua região e época,

bem como do patriarcado em geral” (WILSON, 2004, p. 96). Segundo Giannone (1996, p. 74), todas as personagens de O’Connor “estão fora da circunferência da definição da sociedade americana de mulheres, homens e crianças aceitáveis e nenhuma deseja adentrá-la”. Este *status* de marginal está frequentemente ligado a um corpo que o patriarcado considera inferior ou anormal.

Na obra de O’Connor, o corpo doente, anormal, feio, gordo, violado é transgressor dos limites impostos e propõe aberturas que integram o corpo com uma cosmologia social (Wilson, 2004). Ao optar por povoar sua obra com tais corpos subalternos, tais mulheres não tradicionais e tantas “aberrações”, O’Connor criou uma ficção que “se interpola com uma tradição americana antiga de usar o *freak* para solidificar um conceito do que significa ser um americano normal” (WILSON, 2004, p. 98). Esse conceito de normalidade não inclui o deficiente, o amputado, o deformado, o gordo, o feio, o andrógino. Dessa forma, ao relacionar os corpos “anormais” e excessivos com o *status* de desajustado, marginalizado social, as histórias de O’Connor desvelam a normalização extrema do corpo na sociedade sulista das décadas de quarenta e cinquenta e na sociedade norte-americana do século XX, de forma geral.

É verdade que o corpo diferente é protagonista na ficção da autora, mas muitas vezes é mutilado, subjugado e violado. O fato de o corpo feminino ser vitimado não significa, no entanto, como muitos críticos sugerem - entre eles Prown (2001) -, que a ficção de O’Connor seja “masculina” ou misógina. Ao contrário, como já evidenciamos, o corpo sofre o impacto das potentes forças normalizadoras do patriarcado, sofrendo violência para “revelar as forças debilitantes e inevitáveis do patriarcado e não para apoiar tais forças” (WILSON, 2004, p. 95). Seu retrato irônico e crítico de personagens femininas como mães terríveis e mulheres orgulhosas não demonstra sua misoginia, mas desvela as maneiras pelas quais o discurso patriarcal é reforçado tanto por homens quanto por mulheres que o reproduzem.

Prova disso é que a violência sofrida não é exclusividade do corpo das mulheres. Conforme afirma Giannone (1996, p. 74) no universo da autora “as mesas estão sempre virando em organizações domésticas de poder. Qualquer um pode ser esmagado pelas adaptações requeridas pela vida em família. O abuso físico ultrapassa as barreiras de gênero”. Ainda segundo Giannone (1996, p. 73), o que

mais chama a atenção na ficção da autora é o “exercício cruel do poder”, isto é, a tentativa das personagens de exercer autoridade e controlar as ações das pessoas que os cercam. Esse exercício também ultrapassa a dicotomia tradicional entre “fragilidade feminina e força masculina”. Mães e filhas tentam manipular umas às outras, pais e avôs abusam de suas crianças, tias e freiras subjugam adolescentes e cônjuges tentam calar um ao outro. Assim, se O’Connor não faz ode às mulheres em sua obra, ela também não louva as grandezas masculinas, mas lança luz sobre as contradições da cultura dominante.

Portanto, em sua obra o corpo é representado como “um lugar de contestação social que está aberto não apenas para a dor, desmembramento, gratificação e prazer, mas também para o mundo circundante que tanto afeta quanto é afetado por limitações físicas e desejos” (WILSON, 2004, p. 101), conforme defendia Bakhtin (2013) sobre o corpo grotesco que “evita o conceito de corpo clássico, fechado e isolado em favor de uma morfologia perigosamente aberta, transgressora e brutalmente física” (WILSON, 2004, p. 101). Por serem possuidoras de tais corpos abertos, excessivos e abjetos, as “mulheres de Flannery O’Connor oferecem o exemplo perfeito de vitimização social e cultural, especificamente manifesto por meio de seu uso do grotesco” (CARUSO, 2004, p. 2).

Em resumo, ao mesmo tempo em que ironiza e apresenta as mulheres e seus corpos como vítimas de violência, a obra de O’Connor também ilumina as forças sociais que geram tal violência e aprisionam as mulheres em esferas sociais degradantes, limitadoras e castradoras. Assim, mostrar a vitimização das personagens femininas não significa, necessariamente, um desserviço à causa das mulheres, ao contrário, suas narrativas, quer a escritora reconheça ou não, oferecem um ângulo feminista sobre a cultura sulista, mesmo que O’Connor não estivesse consciente disso.

Se toda ficção escrita por mulheres é um discurso de duas vozes (Showalter, 1994, p. 50), o discurso de O’Connor, além de estar contido na cultura dominante, possui um lado que está contido na “zona selvagem” (Showalter, 1994) das mulheres. Porém, muitos críticos parecem apressados em perceber apenas a reprodução da tradição patriarcal ocidental e desmerecem o papel da zona selvagem, rotulando apressadamente a ficção de uma mulher como se fosse algo

mais simples de ser compreendido e decifrado do que a ficção produzida por homens.

Ao fazê-lo, a crítica se assemelha às freiras do convento *Mount St. Scholastica*, de “*A Temple of the Holy Ghost*”, que tentam manter as meninas de “pezinho amarrado”, para que se comportem “adequadamente”. Ignorar uma das vozes do discurso de O’Connor significa marginalizar o discurso feminino e calar autoritariamente a faceta subversiva de sua obra, inerente ao uso do grotesco. É curioso que, mesmo décadas após a morte de O’Connor, sua obra ainda contribua não apenas para lançar luz sobre as limitações e contradições da sociedade, mas também sobre as limitações e preconceito dos estudos críticos literários que, com frequência, rotulam as produções de mulheres como “panfletárias” e, por isso, inferiores; ou como semelhantes à literatura “masculina” e, por isso, não engajadas.

Esperamos que esta dissertação tenha conseguido demonstrar que há muito mais a ser explorado e estudado na ficção de autoria feminina e na obra de Flannery O’Connor. Conforme a própria autora afirmou, “o significado de um conto deveria continuar se expandindo para o leitor quanto mais ele pensar sobre isso, mas o significado não pode ser apreendido em uma interpretação” (O’CONNOR, 1979, p. 437), por isso, é necessário refletir mais, analisar mais e comparar mais antes de se compreender plenamente a complexidade de uma escritora como foi Flannery O’Connor.

REFERÊNCIAS

- ASKIN, Denise T. Carnival in the “Temple”: Flannery O’Connor’s Dialogic Parable of Artistic Vocation. **Christianity and Literature**, 56 (4), 2007, p. 555 – 572.
- BABINEC, Lisa. Cyclical Patterns of Domination and Manipulation in Flannery O’Connor’s Mother-Daughter Relationships. **Flannery O’Connor Bulletin**, v. 19, 1990, p. 9-29.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARCALA, Débora Ballielo. A Busca de Raízes: Espaço e Exílio em “Parker’s Back”, de Flannery O’Connor. **RevLet: Revista Virtual de Letras**, v. 7, 2015, p. 95-107.
- BARCALA, Débora Ballielo; RAPUCCI, Cleide Antonia. . Feminino e Grotesco em “Good Country People”, de Flannery O’Connor. In: **Anais do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Caxias do Sul: Educs, 2016, p. 835-842.
- BAUER, Margaret D. The Betrayal of Ruby Hill and Hulga Hopewell: Recognizing Feminist Concerns in “A Stroke of Good Fortune” and “Good Country People”. In: CARUSO, Teresa (Org.). **“On the subject of the feminist business”**: re-reading Flannery O’Connor. New York: Peter Lang, 2004, p. 40-63.
- BEZERRA, Anthony C. O Negro Maltratado: Análise Comparativa de “The Vigilante”, de John Steinbeck, e “The Coat”, de Flannery O’Connor. **Investigações, Linguística e Teoria Literária**, v. 16, nº 1, Janeiro de 2003, p. 5-22.
- BUCKLAND, A. R.; WILLIAMS, Lukyn. **Dicionário Bíblico Universal**. Trad. Joaquim dos Santos Figueiredo. Editora Vida, 1981.
- CARUSO, Teresa. **Feminism and Flannery O’Connor: a Study of the Feminine Grotesque**. Indiana University of Pennsylvania. 2001.
- _____(Org.). **“On the subject of the feminist business”**: re-reading Flannery O’Connor. New York: Peter Lang, 2004.
- CASH, Jean W. **Flannery O’Connor: A Life**. Knoxville: University of Tennessee Press, 2002.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 8ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- COHEN, Gustavo Vargas. O Local e o Universal em Flannery O’Connor: Regionalismo, Identidade e Deslocamento nos Contos Judgement Day e The Displaced Person. **Anais do I Seminário Internacional da Interdisciplinaridade e a Interdisciplinaridade das Fronteiras**. 2012, Boa Vista, RR, UFR, pp. 368-376.

Di RENZO, Antony. **American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

DRIGGERS, Stephen G.; DUNN, Robert J. **The Manuscripts of Flannery O'Connor at Georgia College**. Athens: University of Georgia Press, 1989.

FERREIRA, Tatiana Dias Fontainha. O Grotesco e a Obra de Flannery O'Connor – Uma Reflexão. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina Silva (Org.). **O Insólito em Língua Inglesa: Comunicações Livres**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 313-326.

FODOR, Sarah J. Marketing Flannery O'Connor: Institutional Politics and Literary Evaluation. In: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff. (Org.). **Flannery O'Connor: New Perspectives**. Athens and London: University of Georgia Press, 1996, p. 12-37.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: _____. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão [et al.]. vol 17. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 235-269.

GENTRY, Bruce. Criminal Neglect in Flannery O'Connor's Fiction. In: BENDIXEN, Alfred; EDENFIELD, Olivia Carr. (Org.) **Arresting Developments: The Centrality of Crime Fiction in American Literary Culture**. New York: Routledge, 2017 (no prelo).

_____. **Flannery O'Connor's religion of the grotesque**. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1986.

_____. How Sacred Is the Violence in “A View of the Woods”. In: CARUSO, Teresa. **“On the subject of the feminist business”**: re-reading Flannery O'Connor. New York, NY: Peter Lang, 2004, p. 64-73.

GIANNONE, Richard. Displacing Gender: Flannery O'Connor's View from the Woods. In: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff. (Org.). **Flannery O'Connor: New Perspectives**. Athens and London: University of Georgia Press, 1996, p. 73-95.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination**. 2ª ed. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

GOLDEN, Robert E.; SULLIVAN, Mary C. **Flannery O'Connor and Caroline Gordon: A Reference Guide**. Boston: G. K. Hall & Co., 1977.

GOOCH, Brad. **Flannery: A Life of Flannery O'Connor**. New York: Hachette Book Group, 2009.

GORDON, Sarah. **Flannery O'Connor: The Obedient Imagination**. Athens, GA: University of Georgia Press, 2003.

HARVID, David. The saving rape: Flannery O'Connor and patriarchal religion. **The Mississippi Quarterly**. 47.1, Winter 1993, p. 15.

Disponível em: <<http://www.missq.msstate.edu/>>

Acesso em: 23 abr. 2015

HENDIN, Josephine. **The World of Flannery O'Connor**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1970.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: Tradução do "Prefácio de Cromwell". Trad. Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, s/d.

JORDAN, Michael M. Flannery O'Connor's Writing: A Guide for the Perplexed. In: **Modern Age**, Winter 2005, p. 48-57.

Disponível em: http://www.mmsi.org/ma/47_01/jordan.pdf

Acesso em 1º Nov. 2011

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: Configuração na Pintura e na Literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KIRK, Connie Ann. **Critical Companion to Flannery O'Connor**: A Literary Reference to Her Life and Work. New York: Facts on File, 2008.

LURKER, Manfred. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos**. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1993.

MULLER, Gilbert H. **Nightmares and Visions**: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque. Athens, GA : University of Georgia Press, 1972.

O'CONNOR, Flannery. A Stroke of Good Fortune. **Shenandoah**. v. 4. nº 1. 1953, p. 7-18.

_____. **Collected Works**. New York: The Library of America, 1988.

_____. **Contos completos**: Flannery O'Connor. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Lecture on the grotesque in Southern fiction**. 1962; 1963. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 247-249.

_____. **Mystery and Manners**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

_____. **Parker's Back**. s/d. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 204-206.

_____. **Revelation**. s/d. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivo 203.

_____. **Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction**. 1960. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 245-246.

_____. **The Freak in Modern Fiction**. s/d. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 243-244.

_____. **The habit of being:** letters. Edited and with an introd. By Sally Fitzgerald. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

_____. **Wise Blood.** s/d. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 22-133.

_____. Woman on the Stairs. **Tomorrow.** v. 8. nº 12. 1949, p. 40-44.

O'SHEA, José Roberto. Flannery O'Connor and the Grotesque: A Study of *A Late Encounter with the Enemy* and *Revelation*. **Estudos Anglo Americanos**, n.16, p. 81-90, 1992.

Disponível em: <<http://www.abrapui.org/wp-content/uploads/2011/12/Revista-de-Estudos-Anglo-Americanos-N%C2%BA-16.pdf>>

Acesso em: 18 jan. 2014

PIRES, Carolina Caputo; CAMPOS, Maria Cristina Pimentel. Manipulation in O'Connor's "A Good Man Is Hard to Find", "Good Country People" and "The Artificial Nigger". In: CAMPOS, Maria Cristina Pimentel; FIGUEIREDO, José Quaresma de (Ed.). **Intercultural and Interdisciplinary Studies: Pursuits in Higher Education.** Viçosa, MG: Arka, 2010, p. 119-133.

_____. **Multiplicidade Discursiva em Flannery O'Connor:** Perspectivas Psicossociais. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Viçosa. 2011.

PROWN, Katherine Hemple. **Revising Flannery O'Connor:** southern literary culture and the problem of female authorship. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2001.

RAPUCCI, Cleide Antonia. Aberturas para vastos universos: Contos Completos de Flannery O'Connor. **Acta Scientiarum.** Language and Culture. v. 31, p. 105-107, 2009.

_____. **Mulher e Deusa:** A Construção do Feminino em Fireworks de Angela Carter. Maringá: Eduem, 2011.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino:** risco, excesso e modernidade. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, Neil R. **Flannery O'Connor:** An Annotated Reference Guide to Criticism. Milledgeville, GA: Timberlane, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth.** London: Penguin, 1994.

Shenandoah: The Washington and Lee University Review. v. 60, n. 1-2, Spring-Fall, 2010.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Tendências e Impasses:** o Feminismo como crítica da Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

_____. **A Jury of her Peers:** American women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. New York: Vintage, 2009.

STREMPKE-DURGIN, Heather D. **Patriarchal Power and Punishment: The Trickster Figure in the Short Fiction of Shirley Jackson, Flannery O'Connor, and Joyce Carol Oates**. Dissertação de Mestrado. Oregon State University, 2009.

TEZZA, Cristóvão. Posfácio. In: O'CONNOR, Flannery. **Contos completos: Flannery O'Connor**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

THOMSON, Philip. **The grotesque**. London: Methuen & Co Ltd, 1972.

VASCONCELOS, Suelen Gonçalves. **O Estranho e o Grotesco na Composição de Mulheres Transgressoras na Ficção Curta de Flannery O'Connor, Carson McCullers e Adalice Souza**. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2012.

_____. *Tomboys: as estranhas mulheres independentes na ficção curta de Flannery O'Connor, Carson McCullers e Adalice Souza*. In: **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura**, 2011.

Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/suelen_goncalves.pdf>

Acesso em: 20 jan. 2013

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Mulheres e Literatura**, v. 3, 1999.

Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume3/31_elodia.html>

Acesso em: 23 ago. 2004

WARREN, Nagueyalti. Introduction to Alice Walker's "Convergence". **Flannery O'Connor Review**. v. 12. 2014, p. 1-2.

WESTLING, Louise. Flannery O'Connor's Mothers and Daughters. In: **Twentieth Century Literature**. v 24, 1978, p. 510-522.

WHITAKER, Elaine. Facing Parker's Back: Mary Flannery O'Connor and Her Character Sarah Ruth Cates. **Flannery O'Connor Review**. v. 13, 2015, p. 16-29.

WILSON, Natalie. Misfit Bodies and Errant Gender: The Corporeal Feminism of Flannery O'Connor. In: CARUSO, Teresa (Org.). **"On the subject of the feminist business"**: re-reading Flannery O'Connor. New York, NY: Peter Lang, 2004, p. 94-119.

WRAY, Virginia. Flannery O'Connor's Struggle with Patriarchal Culture. In: CARUSO, Teresa (Org.). **"On the subject of the feminist business"**: re-reading Flannery O'Connor. New York, NY: Peter Lang, 2004, p. 29-39.

YAEGER, Patricia. **Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

ANEXO A – Flannery O’Connor: dois ou três anos de idade

Fonte: <http://www.southernliterarytrail.org/savannah.html>

**ANEXO B – Flannery O’Connor nos degraus da frente de sua casa na fazenda
Andalusia**



Fonte: <http://deepsouthmag.com/2012/10/19/literary-friday-31/>