

DÉBORA BALLIELO BARCALA

**O grotesco feminino como subversão na obra de Flannery
O'Connor**

ASSIS

2022

DÉBORA BALLIELO BARCALA

**O grotesco feminino como subversão na obra de Flannery
O'Connor**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora 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, Processo Nº 2017/21785-7)

ASSIS

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

Barcala, Débora Ballielo

B242g O grotesco feminino como subversão na obra de
Flannery O'Connor / Débora Ballielo Barcala. Assis,
2022.
251 f.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

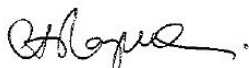
1. O'Connor, Flannery, 1925-1964. 2. Grotesco na
literatura. 3. Mulheres e literatura. 4. Ficção norte-
americana - Escritoras - Crítica e interpretação. 5. Crítica
literária feminista. I. Título.

CDD 813.09



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE DÉBORA BALLIELO BARCALA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 04 dias do mês de agosto do ano de 2022, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de DÉBORA BALLIELO BARCALA, intitulada **O grotesco feminino como subversão na obra de Flannery O'Connor**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. ALEXANDER MEIRELES DA SILVA (Participação Virtual) do(a) UFCAT - Universidade Federal de Catalão, Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. ÉRICA FERNANDES ALVES (Participação Virtual) do(a) UEM/Maringá. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI

AGRADECIMENTOS

A meu companheiro da vida toda, Marcelo de Gois Barbosa, que esteve presente em todas as etapas de meu crescimento como pesquisadora desde os primeiros anos de graduação até a presente defesa e nunca hesitou em incentivar e apoiar meu desenvolvimento pessoal e profissional;

Agradeço também aos meus pais, Reinaldo de Souza Barcala e Flávia Aparecida Dalmatti Ballielo Barcala, meus primeiros incentivadores, 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 apresentou Flannery O'Connor a uma caloura do curso de Letras em 2010, como também orientou minha trajetória acadêmica, ajudando a amadurecer as ideias e análises presentes neste trabalho;

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves que foi fundamental para o início desta tese, com seus comentários ainda na defesa do mestrado;

Às professoras Dr^a Carla Cavalcanti e Silva e Dr^a Daniela Mantarro Callipo, membras da Banca de Qualificação, pelos apontamentos e contribuições para o seguimento deste trabalho;

Aos companheirinhos Jorel e Boris que em pouco tempo me transformaram em uma pessoa mais amável e infinitamente mais feliz, sendo muitas vezes motivo de esperança e coragem em tempos difíceis de isolamento;

Às várias amigas incríveis que fiz ao longo desta trajetória e que me deram força, coragem, acolhimento e incentivo para enfrentar os dias ruins da vida acadêmica que é por vezes incrivelmente solitária e que, por força das circunstâncias, tornou-se ainda mais depois de 2020. Vocês me fazem acreditar no poder da sororidade;

Aos alunos a quem tive o privilégio de lecionar e com os quais pude discutir a obra de O'Connor nos últimos anos, pois suas ideias certamente ampliaram minha visão da obra da autora;

A Marcos Francisco D'Andrea, secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras pela eficiência e apoio nas questões burocráticas;

O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo Nº 2017/21785-7 de Bolsa no País e Nº 2019/20466-0 de Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior. Agradecemos também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, pelo apoio ao programa de pós-graduação.

SPECIAL THANKS

A crucial part of this research was carried on during my stay in the United States of America in the beginning of 2020, 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. I am immensely grateful for the hours spent discussing Flannery O'Connor's life and work, for the wise words which helped me organize my own work, and for the extreme generosity in picking me up at the airport and helping me settle in an empty apartment. Your support has been essential in innumerable ways.

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

To Nancy Davis Bray, Holy Croft, and Jessamyn Swan, the Special Collections staff at Ina Dillard Russel Library, for the daily help in finding manuscripts and resources and for the support when the pandemic broke out in March 2020.

To Marina Busatto Spears and Eric Spears again for very generously opening their house to me and making me feel at home while in the United States, for the many hours of pleasant conversation. Without you my experience would not have been half as enriching as it was.

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. 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)

BARCALA, Débora Ballielo. **O grotesco feminino como subversão na obra de Flannery O'Connor**. 2022. 251 f. (Doutorado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, 2022.

RESUMO

Embora muito discutida nos Estados Unidos, a obra de Flannery O'Connor (1925-1964) ainda é pouco estudada pela crítica feminista, pois é considerada como conservadora e alinhada aos padrões dominantes. Esta tese, no entanto, demonstra como o carnaval e o grotesco se articulam na obra de Flannery O'Connor tornando-a espaço de insurreição e contraprodução cultural, ao exhibir corpos e comportamentos femininos extraordinários e ao questionar as fronteiras socialmente estabelecidas entre o "masculino" e o "feminino". Para isso, tomamos por base as obras de Hugo (s/d), Kayser (2013) e Bakhtin (2013) sobre o grotesco, além das obras de Russo (2000) e Yaeger (2000) sobre o grotesco feminino e a literatura de autoria feminina do sul dos Estados Unidos. Assim, este trabalho aprofunda os estudos sobre o grotesco feminino na obra de O'Connor, analisando toda a sua obra ficcional (romances e contos) dialogando com obras recentes sobre o tema e ressignificando o potencial subversivo da obra da autora. As personagens femininas de O'Connor são rebaixamentos do ideal de feminilidade sulista, que as oprime e limita. Algumas personagens tentam aproximar-se de tal ideal, sem sucesso, enquanto outras revoltam-se abertamente contra ele, mas, ao final, a obra da autora comprova que o patriarcado e sua forma de organização da sociedade não são suficientes para garantir a integridade física e psicológica das mulheres.

Palavras-chave: Flannery O'Connor, grotesco feminino, literatura de autoria feminina, crítica literária feminista.

BARCALA, Débora Ballielo. **The female grotesque as subversion in Flannery O'Connor's work**. 2022. 251 s. (Doctorate in Literature). – São Paulo State University, Sciences and Languages School, Campus of Assis, 2022.

ABSTRACT

Despite being widely discussed in the United States, Flannery O'Connor's (1925-1964) work is still little studied by the feminist criticism since it has been considered conservative and aligned to the dominant standards. This dissertation, however, demonstrates how the carnival and the grotesque articulate in Flannery O'Connor's work making it a space of subversion and cultural counter-production, by exhibiting extraordinary female bodies and behaviors and by questioning the socially established frontiers between masculine and feminine. In order to do that, the study is based on the works of Hugo (s/d), Kayser (2013) and Bakhtin (2013) about the grotesque, in addition to the works of Russo (2000) and Yaeger (2000) about the female grotesque and female authorship in the American South. Therefore, this work deepens the studies about the female grotesque in O'Connor's works, analyzing all her fictional work (novels and short stories) by establishing a dialogue with recent works about the subject and attributing new meaning to the subversive potential of the author's work. O'Connor's female characters are degraded from the southern femininity ideal, which overwhelms and limits them. Some characters try to approach such an ideal, without success, while others openly revolt against it, but in the end, the author's work proves that patriarchy and its form of organization of society are not enough to guarantee the physical and psychological integrity of women.

Keywords: Flannery O'Connor, female grotesque, female authorship, feminist literary criticism.

Lista de obras de Flannery O'Connor e suas traduções

"A Circle in the Fire"	"Um círculo no fogo"
"A Good Man Is Had To Find"	"Um homem bom é difícil de encontrar"
"A Late Encounter with the Enemy"	"Um último encontro com o inimigo"
"A Stroke of Good Fortune"	"Um golpe de sorte"
"A Temple of the Holy Ghost"	"Um templo do Espírito Santo"
"A View of The Woods"	"Uma vista da mata"
"Everything That Rises Must Converge"	"Tudo o que sobe deve convergir"
"Good Country People"	"Gente boa da roça"
"Greenleaf"	"Greenleaf"
"Judgment Day"	"O dia do Juízo Final"
"Parker's Back"	"As costas de Parker"
"Revelation"	"Revelação"
"The Artificial Nigger"	"O negro artificial"
"The Barber"	"O barbeiro"
"The Comforts of Home"	"Os confortos do lar"
"The Crop"	"A colheita"
"The Displaced Person"	"O Refugiado de Guerra"
"The Enduring Chill"	"O calafrio constante"
"The Geranium"	"O gerânio"
"The Lame Shall Enter First"	"Os aleijados entrarão primeiro"
"The Life You Save May Be Your Own"	"A vida que você salva pode ser a sua"
"The Partridge Festival"	"O Festival da Azaléia de Partridge"
"The River"	"O rio"
"The Train"	"O trem"
"The Turkey"	"O peru"
<i>The Violent Bear It Away</i>	<i>O céu é dos violentos</i>
"Why Do the Heathen Rage?"	"Por que raiva o gentio?"
"Wildcat"	"Gato-do-mato"
<i>Wise Blood</i>	<i>Sangue Sábio</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. Gárgulas e gargântuas: o grotesco feminino e Flannery O'Connor.....	20
1.1 O que é o grotesco? Tentativas de explicação.....	20
1.2 Flannery O'Connor e o grotesco: recepção e crítica	31
1.3 As mulheres escrevem diferente? Crítica feminista e estudos de gênero	44
1.4 “On the subject of the feminist business”: crítica feminista, gênero e a obra de O'Connor	52
1.5 Existe um grotesco feminino?	73
1.6 Um rosto como o de Mary Ann: O'Connor e o grotesco feminino	81
2. Mulheres sulistas apagadas e silenciadas: os romances <i>Wise Blood</i> (1952) e <i>The Violent Bear It Away</i> (1960).....	89
2.1 <i>Wise Blood</i> (1952), “The Train”(1947) e “A Stroke of Good Fortune”(1955).....	89
2.1.1 A dona de casa e a classe média sulista: Sra. Hitchcock e Sra. Flood	91
2.1.2 A mãe terrível: Annie Lee/Lou Jackson	98
2.1.3 O excesso corporal e a redenção pelo sexo: a prostituta Leora Watts	106
2.1.4 O pardal na xícara ou a maternidade compulsória: Ruby Hill.....	113
2.1.5 A mulher que viu Deus ou a madona bastarda: Sabbath Lily Hawks	121
2.2 <i>The Violent Bear It Away</i> (1960), “The Barber” (1947), “The Artificial Nigger” (1955) e “The Lame Shall Enter First” (1965).....	133
2.2.1 Irmãs e mães mortas: a figura de Jezabel no imaginário sulista	134
2.2.2 As esposas de Rayber: Bernice Bishop e a dona de casa em “The Barber” ..	144
2.2.3 A profetisa da perna torta ou a menina espetacularizada: Lucette Carmody .	156
3. O ideal de feminilidade e sua subversão grotesca: mulheres na ficção curta de O'Connor	161
3.1 Como um anjo de Deus: o ideal	163
3.2 Agressão anti-Anjo-do-Lar: matando o ideal	172
3.3 A mulher dentro do pulmão de aço: mulheres em fazendas	184
3.4 “Moças direitas não esfolam ninguém”: mulheres que não tentam se enquadrar	201
3.5 “Mais diferente dos outros e mais igual a si mesma”: mulheres intelectuais e escritoras.....	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS	241
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	248

INTRODUÇÃO

*The grotesque is transgressive. It crosses borders, ignores boundaries, and overfills margins.*¹

Anthony DiRenzo

Mary Flannery O'Connor, filha de Regina Cline O'Connor e Edward O'Connor, foi uma importante escritora norte-americana do século XX. Nascida em Savannah, Geórgia, em 1925, e falecida em Milledgeville, também no estado da Geórgia, em 1964. O'Connor desenvolveu uma relação bastante ambivalente com o Sul americano e o cinturão bíblico. Apesar de sentir-se em casa no Sul, compreender as “maneiras” sulistas e ser muito religiosa, a escritora também tentou escapar do destino oferecido às mulheres de sua região. Após formar-se em Ciências Sociais na Georgia College for Women, posteriormente Georgia College and State University, O'Connor foi fazer pós-graduação em Iowa, no meio oeste americano e depois mudou-se para Nova Iorque e Connecticut, onde pretendia se estabelecer como escritora, por acreditar que teria mais oportunidades e amigos com mais interesses em comum. Ela não tinha intenção de voltar a morar com a mãe, isolada em uma fazenda em Milledgeville, porém sua saúde a impediu de viver longe.

A autora também se expressa de forma ambivalente sobre sua doença:

Estou me saindo bem, apesar de quaisquer histórias conflitantes. Tenho uma doença chamada lúpus e tomo um medicamento chamado ACTH e consigo viver com os dois. O lúpus é uma daquelas coisas no departamento reumático; vem e vai, quando chega eu me aposento e quando vai, eu me aventuro. Meu pai a possuía há cerca de doze ou quinze anos, mas naquela época não havia nada para fazer a não ser esperar o agente funerário; agora pode ser controlado com o ACTH. Tenho energia suficiente para escrever e, como isso é tudo o que tenho de fazer, posso, com um olho semicerrado, considerar tudo uma bênção. O que você tem que medir, você chega para observar mais de perto, ou assim digo a mim mesma.²(O'CONNOR, 1979, p. 57, tradução nossa)³

¹ “O grotesco é transgressivo. Cruza fronteiras, ignora limites, transborda margens”

² “I am making out fine in spite of any conflicting stories. I have a disease called lupus and I take a medicine called ACTH and I manage well enough to live with both. Lupus is one of those things in the rheumatic department; it comes and goes, when it comes I retire and when it goes, I venture forth. My father had it some twelve or fifteen years ago but at that time there was nothing for it but the undertaker; now it can be controlled with the ACTH. I have enough energy to write with and as that is all I have any business doing anyhow, I can with one eye squinted take it all as a blessing. What you

O pai de O'Connor, que ela preferia em relação à mãe, faleceu de lúpus quando a autora ainda era adolescente, causando um grande trauma de forma que ela raramente falava sobre isso. Quando O'Connor manifestou os primeiros sintomas da doença, a família tentou esconder o diagnóstico, que na época poderia ser considerado quase uma sentença de morte. Por volta dos 27 anos, quando era inegável que a autora sofria da mesma doença que o pai, O'Connor provavelmente percebeu que teria um tempo limitado para dedicar-se à sua arte. Dessa forma, ela considerou-se abençoada de alguma maneira, por escapar de outras obrigações que lhe seriam impostas enquanto mulher, como o matrimônio, a maternidade e os afazeres domésticos, e poder dedicar-se integralmente à escrita. Mesmo no leito de hospital, O'Connor continuou escrevendo e revisando seus contos às escondidas, tendo deixado dois romances e uma coletânea de contos publicada, além de mais um livro de contos, centenas de cartas e alguns ensaios publicados postumamente e um romance inacabado.

A ambivalência foi uma constante na vida e obra de O'Connor, conforme argumentamos nesta tese. Além da relação com o Sul e com o lúpus, a relação da autora com sua mãe também era ambivalente. Desde a infância O'Connor não se referia à progenitora como “mãe”, mas sim pelo primeiro nome “Regina” e tinha uma relação bastante complicada com ela. As personagens femininas claramente inspiradas por Regina muitas vezes são arrogantes, racistas e materialistas. Com frequência, tais personagens têm um final violento e desolador. Regina apenas passou a apoiar a carreira literária da filha depois que ela comprou uma geladeira com um de seus pagamentos. Ainda assim, a autora acredita que se dedicou mais à escrita de contos porque sua mãe não teria paciência de ler textos mais longos.

No entanto, O'Connor escrevia cartas para Regina diariamente durante o período que passou em Iowa, muitas vezes até mais de uma vez ao dia. A relação entre as duas era de interdependência, especialmente após o diagnóstico de

have to measure out, you come to observe closer, or so I tell myself.”

³ Esta citação, assim como a maioria das citações de textos em inglês nesta dissertação, foi traduzida por nós, devido à ausência de traduções em português. Por isso, consideramos redundante mencionar “tradução nossa” todas as vezes em que isto acontece. Os textos em inglês são trazidos nas notas de rodapé.

O'Connor e o difícil tratamento de sua doença. Assim, as relações mãe e filha em sua obra (e até mesmo mãe e filho) acabam por refletir essa interdependência entre uma mãe controladora e um filho ou uma filha imaturos.

Ademais, embora participasse de uma camada privilegiada da sociedade sulista, sendo branca e classe média alta, O'Connor era parte de uma minoria religiosa (católica numa região protestante) e de gênero. Na era do *New Criticism* e do movimento dos Agrários nos Estados Unidos, a mulher era considerada musa inspiradora, objeto da criação artística, numa posição passiva. Embora houvesse algumas escritoras sulistas divulgadas por tal movimento, suas obras não eram consideradas com a mesma seriedade que a de seus colegas homens. Escritoras passavam por uma série de dificuldades editoriais e de mercado, algo que talvez tenha influenciado a decisão da autora de passar a assinar apenas Flannery O'Connor e não mais Mary Flannery O'Connor, como ela costumava fazer nos tempos em que trabalhava no jornal do campus na faculdade.

Mesmo com todas as dificuldades encontradas, O'Connor conseguiu sucesso como escritora em vida e se estabeleceu como uma das maiores escritoras dos Estados Unidos após sua morte. Suas histórias figuram na grande maioria das antologias de literatura americana, é estudada no ensino médio e também nas universidades. Sua obra também foi objeto de muitas pesquisas, dissertações de mestrado e teses de doutorado, principalmente a partir dos anos 1980. O tema da religião foi o que mais atraiu o interesse dos pesquisadores, especialmente porque a própria autora declarou, por diversas vezes, que a fé católica e a questão da graça eram seu único tema. Assim, de forma incomum, O'Connor conseguiu guiar a crítica e o estudo de sua obra para o tema que considerava mais relevante.

O tema do grotesco também foi imediatamente percebido e vários pesquisadores debruçaram-se sobre essa questão, frequentemente tentando compreender como a autora utilizava o grotesco como meio de expressar sua fé. As interpretações de sua obra que se baseavam em sua biografia também se proliferaram especialmente devido à publicação da coletânea de cartas *The Habit of Being*, na década de 1970. A experiência de vida (e doença) da autora foram usados como argumento para inúmeras análises, em especial de contos como "Good Country People".

Curiosamente, no entanto, poucas vezes o fato de O'Connor ser mulher foi considerado relevante para a interpretação de sua obra. Devido à toda essa gama de interpretações focada na religião cristã, a crítica literária feminista relutou durante muitos anos em se debruçar sobre a obra de O'Connor, já que esta era frequentemente considerada como uma “agente do patriarcado”, uma escritora que apenas reforçava os valores patriarcais e misóginos de sua região e sociedade.

Esse tipo de julgamento da autora se deve, em grande medida, ao fato de ela nunca ter se manifestado publicamente sobre o assunto e, principalmente, ao fato de que muitas de suas personagens femininas têm destinos sombrios e infelizes, além de serem retratadas de maneira nada lisonjeira. Talvez boa parte dessa crítica tenha passado a acreditar que, para ser considerada, a escrita de autoria feminina deveria sempre apontar uma “saída”, uma solução, um destino mais bem-sucedido para suas mulheres e que deixar de fazê-lo seria defender que as mulheres e seus corpos permanecessem subjugados, oprimidos e violados. Todavia, esse tipo de pensamento nos parece raso e prescritivista, pois continua reproduzindo regras sobre aquilo que as mulheres devem ou não escrever, e como fazê-lo.

Angela Carter, na introdução do livro *Wayward Girls and Wicked Women*, afirma sobre a maneira com que as escritoras tendem a representar mulheres:

No geral, as escritoras são gentis com as mulheres. Talvez gentis demais. As mulheres, é verdade, cometem muito menos crimes do que os homens em primeiro lugar; não temos as mesmas oportunidades para o fazer. Mas, pela evidência da ficção que escrevemos, achamos muito difícil culpar a nós mesmas, mesmo por aqueles que cometemos. Tendemos a ver as circunstâncias atenuantes, de forma que fica difícil atribuir culpas, impossível julgar [...] Não consigo pensar em nenhuma mulher em qualquer obra de ficção escrita por uma mulher que é levada a esta revelação final de horror moral. Nós perdoamos; nós não julgamos.⁴(CARTER, 1986)

Definitivamente, O'Connor não é gentil demais com suas personagens, sejam elas femininas ou masculinas. Não é difícil, para o narrador (ou narradora, conforme

⁴ “As it is, they are all presented as if they were perfectly normal. On the whole, women writers are kind to women. Perhaps too kind. Women, it is true, commit far fewer crimes than men in the first place; we do not have the same opportunities to do so. But, from the evidence of the fiction we write, we find it very hard to blame ourselves even for those we do commit. We tend to see the extenuating circumstances, so that it is difficult to apportion blame, impossible to judge [...] I cannot think of any woman in any work of fiction written by a woman who is taken to this final revelation of moral horror. We forgive; we don't judge.”

argumenta Gentry) de O'Connor, atribuir culpas e julgar. De fato, devido exatamente à sua proposta religiosa, o climax de muitas narrativas é exatamente esta “revelação final de horror moral” de que falava Carter. O grande exemplo disso é o conto mais famoso da autora “A Good Man Is Hard To Find”, no qual a avó, em sua tentativa frustrada de fazer o criminoso mudar de opinião, acaba tendo um momento no qual percebe a gravidade de suas ações que levaram toda a família ao trágico final de ser assassinada devido a seu egoísmo e apego a um passado racista e classista. O assassino então diz sobre ela: “‘Seria até boa mulher’ [...] ‘se a cada instante de sua vida houvesse alguém nas cercanias para lhe dar um tiro.’”⁵(O’CONNOR, 2020, p. 47).

As mulheres de O'Connor não são retratadas de forma idealizada, seja como belas, passivas e angelicais, seja como mulheres empoderadas, moralmente corretas e “guerreiras”. As mulheres de O'Connor são mulheres que apesar de fortes, apresentam falhas de caráter, cometem erros, prejudicam outras pessoas. São todas degradadas de um ideal opressivo de mulher sulista e que, por isso mesmo, acabam sendo a contestação, o rebaixamento deste mesmo ideal.

Esta é precisamente a tese que procuramos defender: de que o grotesco feminino, na obra de O'Connor, não tem a função de reforçar ideais inatingíveis para as mulheres, nem de punir as personagens femininas que tentam escapar deste papel tradicional de submissão. Ao contrário da maioria dos estudos sobre a obra da autora, inclusive sob o viés da crítica feminista, acreditamos que o grotesco feminino tem o papel de contestar, denunciar e lançar luz sobre os padrões impostos às mulheres e sobre a limitação a elas imposta.

Para Di Renzo (1993), o grotesco remonta às gárgulas das catedrais góticas e medievais e tem o mesmo papel que elas: promover a drenagem. O grotesco, portanto, expressa o reprimido. É o transbordamento de tudo aquilo, e todas aquelas pessoas, que a cultura oficial procura negar, reprimir, abafar. 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

⁵ “She would of been a good woman,” The Misfit said, “if it had been somebody there to shoot her every minute of her life.” (O’CONNOR, 1971, p. 133)

bane para fazer com que a vida se conforme a um padrão seguro, previsível. O grotesco é transgressivo. Cruza fronteiras, ignora limites e transborda margens⁶ (DI RENZO, 1993, p. 5).

A presente pesquisa de doutorado continua e aprofunda um estudo já iniciado no mestrado, na dissertação intitulada “O grotesco e a personagem feminina em alguns contos de Flannery O'Connor” (2017), durante o qual percebemos uma lacuna no estudo da obra da autora tanto no Brasil, no qual O'Connor não foi muito estudada, sendo esta a primeira tese de doutorado sobre sua obra no país, quanto no exterior, onde os estudos ou se dedicam a uma pequena parte da obra de O'Connor, notadamente “Good Country People”, ou defendem que a autora era misógina com suas personagens. A dissertação de mestrado teve como *corpus* apenas 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”, que foram amplamente discutidos no âmbito do grotesco e das personagens femininas.

Os desafios para a realização da pesquisa de doutorado, no entanto, cresceram na mesma medida em que o *corpus* da pesquisa se expandiu. Se no mestrado a dificuldade foi ter acesso a bibliografia relevante, o que levou à realização do estágio de pesquisa no exterior, no doutorado o desafio foi selecionar a bibliografia em meio a uma multidão de pesquisas e artigos. Ademais, as dificuldades desta vez foram de ordem externa e mundial, com a declaração da pandemia de COVID-19 em 11 de março de 2020, enquanto a doutoranda se encontrava em Milledgeville, nos Estados Unidos, realizando um estágio de pesquisa no acervo da Ina Dillard Russel Library, que contém a grande maioria dos manuscritos de Flannery O'Connor. O estágio, que contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e a supervisão do doutor Marshall Bruce Gentry, deveria ocorrer de 15 de janeiro a 14 de abril de 2020, porém, com a pandemia, todas as universidades e arquivos nos Estados Unidos foram fechadas ao público, inviabilizando a pesquisa e forçando um retorno ao Brasil no

⁶ “They are literally waterspouts whose grinning mouths spew sewage and rainwater. [...] It is a ferocious reassertion of all that a culture denies, an outlet for those feelings, ideas, and images that it censors and banishes to make life conform to a safe, predictable pattern. The grotesque is transgressive. It crosses borders, ignores boundaries, and overfills margins.”

dia 23 de março de 2020. Apesar de abreviado, o período no exterior foi muito prolífico e muitas evidências encontradas nos manuscritos foram incorporadas na tese.

Ao final da pesquisa de mestrado, duas constatações ofereceram indícios para a continuidade dos estudos da obra de O'Connor e deram início à presente tese. A primeira foi que o processo de carnavalização 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” (BARCALA, 2017, p. 89). A segunda afirmação relaciona-se mais à revisão da crítica literária já feita sobre a obra da autora, que constantemente reforçava a ideia de seu alinhamento com o padrão patriarcal.

...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. (BARCALA, 2017, p. 135)

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “Gárgulas e gargântuas: o grotesco feminino e Flannery O'Connor”, realizamos uma revisão bibliográfica e da fortuna crítica da obra da autora, focando principalmente nos temas do grotesco, crítica feminista e grotesco feminino. O capítulo está dividido em seis etapas nas quais inicialmente abordamos os principais estudos e teorias sobre o grotesco em geral e sobre o grotesco na obra de Flannery O'Connor, em seguida investigamos as tendências da crítica feminista e as análises já realizadas da obra da autora e, por fim, discutimos a possibilidade da existência de um grotesco feminino e revisamos alguns trabalhos que abordaram o tema em O'Connor. Com isso, buscamos demonstrar a relevância e originalidade do presente estudo.

O segundo capítulo, intitulado “Mulheres sulistas apagadas e silenciadas: os romances *Wise Blood* (1952) e *The Violent Bear It Away* (1960)” traz principalmente as análises do grotesco feminino e das personagens femininas nos dois romances publicados de O'Connor em conjunto com alguns contos que eram inicialmente parte dos romances e foram depois publicados como narrativas independentes, à luz das evidências encontradas nos manuscritos em Georgia College. Este capítulo é subdividido em oito tópicos e em cada tópico trata-se da análise de uma personagem específica e sua relação com outras personagens da autora.

Procuramos resgatar, neste capítulo e na tese como um todo, personagens frequentemente ignoradas e esquecidas pela crítica e demonstrar como, apesar de alguns apagamentos e silenciamentos de personagens femininas durante o processo de escrita, O'Connor logrou criar mulheres fortes e marcantes, dos mais variados corpos e personalidades. Além disso, os romances de O'Connor escancaram o machismo e a misoginia da sociedade sulista e demonstram a falha da sociedade patriarcal em organizar o mundo e controlá-lo.

O terceiro capítulo, “O ideal de feminilidade e sua subversão grotesca: mulheres na ficção curta de O'Connor” analisa principalmente as personagens femininas e o grotesco na ficção curta de O'Connor, principalmente nos contos dos volumes *A Good Man Is Hard To Find* (1955) e *Everything That Rises Must Converge* (1965), mas também algumas narrativas da dissertação de mestrado da autora e publicações de revistas. Os contos e suas análises foram divididos e abordados de acordo com sua relação com o ideal de mulher sulista. A primeira parte do capítulo explica qual o ideal de *Southern belle/lady* e como tal ideal afetou a vida das mulheres sulistas. Em seguida, tratamos das personagens que se identificam ou tentam manter esse ideal para a manutenção do *status quo* devido a seu apego à hierarquia de classes. Depois, investigamos o lugar ambivalente ocupado pela maioria das mulheres fazendeiras, que tentavam ao mesmo tempo ser bem-sucedidas em atividades masculinas e reforçar o ideal. Há ainda a categoria das personagens que não se enquadram nos padrões estabelecidos e tampouco buscam se enquadrar, revoltando-se contra o sistema. Por fim, analisamos as personagens que escapam ao ideal pela atividade intelectual.

1. Gárgulas e gargântuas: o grotesco feminino e Flannery O'Connor

How do you write a story everyone knows but white people rarely hear? How do you speak a story when your tongue has been severed? The grotesque offers one answer. It offers a figure of speech with the volume turned up, a body that entices one's hearing and speaking because of its anomalousness.

Patricia Yaeger⁷

1.1 O que é o grotesco? Tentativas de explicação

Quando nos referimos a algo como “grotesco” parece fácil entender do que estamos falando. É mais difícil, no entanto, tentar explicar o que é o grotesco. Embora comumente usado para descrever algo “desagradável”, “indecente”, “inadmissível”, o vocábulo grotesco não parece ter um significado estável e unívoco. O termo surgiu para descrever um tipo de arte ornamental antiga, redescoberta no fim do século XV, após escavações arqueológicas realizadas na Itália, que misturava elementos humanos, vegetais e animais em suas composições. Foi chamada de *grotesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta)” (BAKHTIN, 2013, p.28). De acordo com Russo (2000, p. 13), “a própria palavra [...] evoca a caverna - a *grotta*-esco. Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral”.

Mas, 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):

[...] 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

⁷ In: *Dirt and Desire*, 2000, p. 10

Dante.

Da mesma maneira, o *grotesque* passou a significar algo diferente das pinturas das cavernas antigas. 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. Enquanto conceito, no entanto, o termo grotesco tem sido cada vez mais debatido desde o século XIX e principalmente no século XX, mas, para Kayser, “o fenômeno é mais antigo que o seu nome e [...] uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega [...] e outras manifestações poéticas” (KAYSER, 2013, p. 17).

Ainda em 1827, Victor Hugo publica seu prefácio ao *Cromwell*, que posteriormente se descola da obra prefaciada e muda de paratexto para um texto publicado em formato de livro diversas vezes com o título de “Do Grotesco e do Sublime”. Nele, Hugo comenta sobre as diferentes formas da arte desde os tempos primitivos, passando pela Antiguidade Clássica até seu período contemporâneo, em que predominava a arte romântica. Ele acredita que, na Antiguidade, o foco estético se voltava apenas para a faceta bela da natureza e repelia tudo aquilo que não se encaixava naquele padrão. Já no período Romântico, passa-se a considerar 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).

Hugo já chama a atenção para a insuficiência do belo e do sublime em dar conta das diferentes experiências estéticas, além de apontar para dois princípios fundamentais do grotesco: a mistura de elementos de outra forma incompatíveis (embora afirme que os elementos como sombra e luz, animal e espírito estejam apenas justapostos e não confundidos, algo que será mais tarde rebatido por Bakhtin); e a presença do riso, do elemento cômico e bufo. Ao abordar essa dualidade, essa mistura de elementos e ao trazer, afinal, o feio para o centro da representação artística, o artista romântico estaria harmonizando a arte com a criação, isto é, com a natureza, e não apenas com o próprio ser humano:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. 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)

Ainda sobre a questão do “feio” nas artes, Umberto Eco, em *História da Feiura* argumenta que a dificuldade em estudar a feiura ao longo da história reside no fato de que temos acesso apenas ao gosto dos artistas do passado longínquo e, em geral, nenhuma evidência de que esse gosto correspondesse ao das demais pessoas de determinada sociedade. Não há muitos textos antigos que dissertem sobre a impressão que as obras de arte deveriam causar. Assim, o que para um ocidental poderia parecer feio e causar terror, pode ser uma divindade benévola, e vice-versa, para as pessoas de determinada sociedade (Eco, 2015, p. 10). Isto porque os conceitos de “belo” e “feio”, “proporcional” e “harmônico” mudam com o tempo.

“Muitas vezes, as atribuições de beleza ou de feiura eram devidas não a critérios estéticos, mas a critérios políticos e sociais” (ECO, 2015, p. 12). Porém, embora beleza e feiura sejam relativos aos tempos e às culturas, sempre existiu a tentativa de definir esses conceitos em relação a um modelo estável. Mas que modelo seria esse e como defini-lo? Ou, como pergunta Eco, seria o feio definido apenas em oposição ao belo?

Se examinarmos os sinônimos de *belo* e *feio*, veremos que, enquanto se considera *belo* aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é *feio* aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime). (ECO, 2015, p. 16–19, grifo do autor)

Observamos que vários adjetivos correspondentes ao “feio” contêm em si prefixos que expressam negação, como “desgostante”, “desgracioso”, “desprezível”, “indecente”, “deformado”, “disforme” e “desfigurado”. Assim, comumente, o feio, e, por extensão, o grotesco, são entendidos como a negação ou a ausência de beleza, mantendo sempre uma ligação com esse padrão do que é gracioso, decente e bem formado. Eco (2015) destaca ainda que quase todas as acepções de feio implicam uma reação de nojo, repulsa ou horror (p. 19), diferentemente do belo, que poderia ser apreciado de forma desinteressada.

Para Eco, há uma distinção entre as manifestações do “feio em si”, que causam reações passionais de repulsa, nojo e horror, como um excremento, uma carcaça em decomposição, uma fruta apodrecida; e o “feio formal”, isto é, aquele que incomoda pela incoerência ou incompletude, demonstrando um desequilíbrio na relação entre as partes de um todo, como uma boca desdentada ou um retrato mal feito. Dessa forma, seria possível haver uma representação artística bem-feita do “feio em si” ou uma obra formalmente falha que representasse algo belo. “Identificamos, assim, três fenômenos diversos: o *feio em si*, o *feio formal* e a *representação artística de ambos* [...] quase sempre, será possível inferir quais são, em determinada cultura, os dois primeiros tipos de feiura com base apenas em testemunhos do terceiro tipo” (ECO, 2015, p. 20).

Embora também não aborde especificamente o grotesco em seu ensaio, o texto “Das Unheimliche” (1919), de Sigmund Freud tem sido comumente usado para explicar manifestações dessa natureza na literatura, principalmente porque ofereceria argumentos para o estudo de Wolfgang Kayser sobre o grotesco nas artes. Freud chama a atenção para uma lacuna nos estudos de estética em relação às manifestações que despertavam sentimentos contraditórios e de repulsa. Segundo ele, essas investigações ocupavam-se mais dos sentimentos e objetos belos, atraentes e positivos.

A dificuldade em explorar sentimentos menos positivos ou penosos, que ele passa a chamar de *unheimlich* e que chamaremos aqui de “infamiliar”⁸, teria relação

⁸ O termo *unheimlich* já foi traduzido como “estranho”, “sinistro”, “inquietante”, etc. Os tradutores Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares explicam as dificuldades e a impossibilidade de traduzir o termo alemão. A opção pelo neologismo “infamiliar” deveu-se à possibilidade de manter a morfologia

com o fato de que “a sensibilidade para esse tipo de sentimento é encontrada em diferentes graus nas diferentes pessoas” (FREUD, 2019, p. 31), isto é, o infamiliar seria experimentado apenas na recepção. Entretanto, essa multiplicidade de possibilidades de recepção não seria impedimento para a investigação de casos nos quais as características do infamiliar seriam reconhecidas sem contradições pela maioria das pessoas.

Assim, Freud constrói seu texto sobre o infamiliar seguindo dois caminhos: o primeiro sendo o estudo da palavra *unheimliche*, e o segundo o estudo dos casos que despertam esse sentimento para verificar o que têm em comum. O *infamiliar* é, portanto, “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” e “algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe” (FREUD, 2019, p. 33).

A definição da palavra em alemão, no entanto, já nos oferece diversas pistas sobre o conceito psicanalítico sendo desenvolvido pelo autor e podem ser muito úteis quando pensamos o grotesco feminino. Em um primeiro momento, *unheimlich* seria o oposto do vocábulo *heimlich*, o qual inclui acepções como “pertencente à casa, não estranho, familiar, domesticado, conhecido e aconchegante, caseiro” e “pertencente à casa, à família, ou visto como pertencente”, “conhecido; amigável, confiável” e antônimo de “selvagem” (FREUD, 2019, p. 37; 45). Em muitas culturas ocidentais, o ideal de mulher preconizado pela sociedade inclui esses mesmos traços característicos de domesticidade e afabilidade.

No entanto, a própria palavra *heimlich* pode também assumir o sentido de escondido, oculto, desconhecido, secreto, algo que é “fechado, impenetrável à investigação”(FREUD, 2019, p. 47) e pode fazer referência inclusive às partes íntimas do corpo humano. Assim, “familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*” (FREUD, 2019, p. 47–49). Assim, o sentimento de infamiliar não seria causado por algo realmente novo ou estranho, mas um elemento da vida anímica que passou pelo

mais próxima do alemão, com o prefixo de negação como marca do recalque de algo conhecido, doméstico.

processo de recalçamento e de alguma forma, retorna, ou seja, algo que deveria permanecer oculto, mas veio à tona. Um exemplo oferecido por Freud de algo familiar e doméstico que é recalcado e passa a causar o efeito infamiliar para homens neuróticos é o genital feminino, descrito como “porta de entrada para o antigo lar da criatura humana, para o lugar no qual cada um, pelo menos uma vez, encontrou-se” (FREUD, 2019, p. 95).

Diversos elementos podem despertar a sensação de infamiliar, tais como a magia, a onipotência de pensamentos, a morte, a repetição involuntária (incluindo aí o duplo), o complexo de castração, uma pessoa viva que parece ter más intenções que se realizarão, a epilepsia e a loucura, membros cortados que parecem ter vida própria, dentre outros que evocam nossas crenças mais primitivas não completamente superadas. Em geral, o efeito de infamiliaridade é facilmente alcançado “quando as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, quando algo real, considerado como fantástico, surge diante de nós, quando um símbolo assume a plena realização e o significado do simbolizado” (FREUD, 2019, p. 93).

No entanto, apesar de todo infamiliar ser algo familiar-doméstico recalcado que retorna, nem tudo o que nos lembra desejos recalcados e crenças animistas é capaz de causar o efeito de infamiliar. Os contos maravilhosos, por exemplo, não causam essa sensação, pois aceitamos como válida a realidade ficcional de tais textos que justifica a presença de elementos ausentes de nossa realidade material. Assim, *“na criação literária não é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e [...] na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida”* (FREUD, 2019, p. 107, grifo do autor). Para atingir esse efeito de infamiliar na ficção, seria necessário que a narrativa se ambientasse no que parece ser o nosso mundo real e, no entanto, nos levasse muito além dela, evocando crenças que supúnhamos superadas.

Semelhantemente, Kayser, 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 e defende que

O mundo grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso

mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2013, p. 40).

Concentrando sua análise principalmente na arte europeia, especialmente alemã, Kayser (2013, p. 20) afirma que, inicialmente, o termo grotesco usado na Renascença em referência a uma determinada arte ornamental, significava “algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas”, isto é, um mundo no qual não há separação evidente entre o mecânico, a flora, a fauna e o humano, e no qual a simetria e as proporções não são respeitadas.

Todavia, 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, como Freud e Eco salientaram. 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. No entanto, 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”.

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 em um ambiente 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) bem como a própria orientação física do mundo. O grotesco seria, então, “o mundo *alheado* (tornado estranho).” (KAYSER, 2013, p. 159).

Mikhail Bakhtin concorda com essa afirmação de Kayser sobre o grotesco romântico. Ele afirma que “o universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e *alheio* ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem” (BAKHTIN, 2013, p. 34). No grotesco romântico, as imagens grotescas são usadas para aterrorizar o leitor e não tem função regeneradora. Elas representam o baixo. Um motivo muito comum nesse tipo de grotesco é o da *marionete* que representa uma força sobre-humana e desconhecida que governa os homens.

No entanto, Bakhtin não aprova a concepção geral de Kayser sobre o grotesco, pois acredita que este apenas investiga o grotesco romântico sob a ótica do grotesco modernista e também não leva em consideração a cultura cômica popular e a visão carnavalesca do mundo da Idade Média e do Renascimento, pontos de partida para a análise de Bakhtin. Ele defende que, depois do Romantismo, o grotesco passa por um momento de esquecimento para, em seguida, no século XX, passar por um novo renascimento. Nesse momento, passam a existir duas linhas principais do grotesco: o *grotesco modernista* (surrealista, expressionista) que “retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico” (BAKHTIN, 2013, p.40) e o *grotesco 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).

É sobre o grotesco realista que disserta Bakhtin, para quem “no sistema de imagens grotescas [...] a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor” (BAKHTIN, 2013, p.44), diferentemente do que

afirmava Kayser. Bakhtin acredita que Kayser ignora que “a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado” (BAKHTIN, 2013, p.43). O autor russo conclui sua crítica afirmando que:

[...] o grotesco é a forma predominante que adotam as diversas correntes modernistas atuais. A concepção de Kayser no essencial pode servir-lhes de fundamento teórico e, embora com algumas reservas, esclarecer certos aspectos do grotesco romântico. Mas parece-nos inadmissível estendê-la às outras fases da evolução da imagem grotesca. (BAKHTIN, 2013, p.45).

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” (BAKHTIN, 2013, p. 16) no qual tem predominância o “princípio da vida material e corporal”, isto é, “imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual” (BAKHTIN, 2013, p. 16). Nesse tipo de grotesco:

[...] o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular* e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. (BAKHTIN, 2013, p.17, grifo do autor).

O grotesco, portanto, teria a função de trazer aquilo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato ao plano corporal, material, terreno, naquilo que Bakhtin (2013, p. 17) chama de “rebaixamento”, ou degradação. O elemento cômico e o riso, seriam o aspecto do grotesco mais importante nesse sentido, já que está sempre ligado ao

baixo material e corporal. “O riso degrada e materializa” (BAKHTIN, 2013, p. 18). No realismo grotesco, o “alto” é o céu e o “baixo” é a terra; “a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno)” (BAKHTIN, 2013, p.18). No aspecto corporal, “o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro” (BAKHTIN, 2013, p.18-19). Assim:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente [...] Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a 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. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 2013, p.19, grifo do autor).

O rebaixamento e a degradação, não têm, portanto, um caráter exclusivamente negativo, mas são ambivalentes, como todas as imagens do realismo grotesco, diferentemente do que aconteceria, segundo o autor, na paródia moderna, que teria um caráter puramente negativo. Devido a essa característica ambivalente, a degradação poderia ter um lado alegre, já que representa também uma renovação. Nesse sentido, o grotesco está, como já apontavam outros autores, intrinsecamente ligado a um ideal, um padrão, uma ideia abstrata do aceitável a qual degrada e renova.

Dessa forma, “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” (BAKHTIN, 2013, p. 21). O grotesco privilegia, portanto, uma temporalidade que se aproxima do ciclo, e não da linearidade. O grotesco é um processo que não se completa, não termina; um eterno movimento em direção à morte e ao nascimento concomitantemente. Esse é, para Bakhtin, o primeiro traço constitutivo da imagem grotesca e, em decorrência dele, o segundo traço indispensável é a ambivalência, isto é: “*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, p. 22, grifo do

autor).

A imagem grotesca se aproxima desses polos de mudança, evidenciando o caráter cíclico da vida natural e conserva sua natureza original, no que se refere à ambivalência e à contradição. Ainda são imagens disformes e horrendas quando comparadas com a estética clássica. “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). Isto porque o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não é acabado nem perfeito. O corpo grotesco é o oposto de tudo aquilo que pregava a estética clássica e, devido a isso, é um corpo que não tem lugar dentro da “estética do belo” forjada na época moderna.

Consequentemente, a imagem grotesca evidencia 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 corpo grávido é, portanto, grotesco por excelência, já que exhibe em si os dois polos ao mesmo tempo, “*dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (BAKHTIN, 2013, p. 23).

Bakhtin defende ainda que, apesar de ter uma conexão com aquilo que foge à regra, não é usual, as imagens grotescas partem do mundo dos lugares familiares, de pessoas vivas e conhecidas, de objetos visíveis e apalpáveis, ou seja, o grotesco está ligado ao concreto, e não alheado dele. Assim, à luz do grotesco, os aspectos e acontecimentos da realidade adquirem relevo, plenitude, e individualidade e são liberados de dogmas e sentidos estreitos (BAKHTIN, 2013, p. 400).

Por esse motivo, Bakhtin defende que “uma certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico” (BAKHTIN, 2013, p 43). Ele conclui que 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, grifo do autor) e “extirpar de todas as ideias relativas à sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das

classes dominantes” (BAKHTIN, 2013, p. 386). Em outras palavras, a imagem grotesca é inerentemente subversiva.

1.2 Flannery O'Connor e o grotesco: recepção e crítica

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Wise Blood*, em 1952, a obra e as personagens de O'Connor têm sido associadas ao grotesco, seja como um adjetivo ou como uma afiliação literária a um estilo de literatura sulista. A primeira resenha a mencionar a palavra grotesco em referência ao protagonista Hazel Motes foi publicada no *Bulletin From Virginia Kirku's Bookshop Service*, em 1º de maio de 1952, catorze dias antes do lançamento oficial do livro.

Enquanto alguns resenhistas consideravam as características grotescas positivas e bem executadas, outros acreditavam ser esta a maior falha do romance. Sylvia Stallings afirma que a história é “bizarra” e “delicada e grotesca ao mesmo tempo”⁹(SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 8). John Simons defende que o livro é uma “adição importante à literatura grotesca da decadência sulista”¹⁰(SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 14). O United States Quarterly Book Review afirma que a narrativa é “tensa e superficialmente simples, em que a comédia ocasional cede ao grotesco e o grotesco ao horror”¹¹(SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 18).

Mesmo as resenhas do segundo livro de O'Connor, *A Good Man Is Hard To Find*, de 1955, apontam para a presença do grotesco. Susan Myrick escreve que “os dez contos variam amplamente em forma e conteúdo, mas cada um traz uma pancada como a de um coice de mula, e cada um contém uma medida de humor grotesco, tão afiado e adstringente quanto a mordida de um caqui verde”¹²(SCOTT;

⁹ “a tale at once delicate and grotesque” Sylvia Stallings. “Young Writer with a Bizarre Tale to Tell.” New York Herald Tribune Book Review, 18 May 1952, p. 3.

¹⁰ “Written in a taut, dry, economical, and objective prose, it is an important addition to the grotesque literature of Southern decadence” John W. Simons. “A Case of Possession”. *Commonweal* 56 (27 June 1952), 297-98.

¹¹ “In a taut, superficially plain narrative, in which occasional comedy yields to the grotesque, and the grotesque to horror” United States Quarterly Book Review 8 (Summer 1952), 256.

¹² “The ten stories vary widely in manner and content, but each story packs a wallop like that of a mule kick, and each one contains a measure of grotesque humor, as sharp and astringent as the bite of a green persimmon.” Susan Myrick. “New Stories of Georgia Farm Life: O'Connor Book Rates with the Best.” *Macon Telegraph* [Georgia], 26 May 1955.

STREIGHT, 2009, p. 31). Já Orville Prescott comenta que:

A Srta. O'Connor adora concluir suas histórias com uma nota de terror grotesco. Mas essas não são meras histórias de terror contadas para o prazer de fazer o leitor se arrepiar. Eles estão muito próximos do alicerce do caráter humano para depender do desenvolvimento de suas tramas, não importa quão cativantes sejam. Essas pessoas vivem. Seus comentários estúpidos, seus pensamentos miseráveis, sua conduta miserável assombram a mente.¹³(SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 38)

Fanny Butcher escreve que “embora muitas das situações sejam inerentemente engraçadas, o humor é sempre grotesco - uma cutucada nas costelas feita com uma farpa envenenada”¹⁴(SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 42). James Greene aponta que a obra de O'Connor “transmite, com sua combinação de grotesco, humor e compaixão instintiva, alguma qualidade de vida irredutível. Aqui, como na vida, o cômico e o triste estão inextricavelmente misturados”¹⁵(SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 43). Portanto, podemos concluir que a obra de O'Connor foi imediatamente recebida como grotesca pelos críticos e provocou as mais diversas reações, como é de se esperar de textos grotescos.

Mesmo a reação do público leitor em geral oferece pistas de que o grotesco sempre foi uma marca característica da obra da autora. Em seu ensaio “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction”, O'Connor comenta que recebeu uma carta de uma senhora da Califórnia reclamando que “quando o leitor cansado chega em casa à noite, deseja ler algo que vai alegrar seu coração”¹⁶(O'CONNOR, 1988, p.

¹³ “Miss O'Connor loves to conclude her stories on a note of grotesque horror./ But these are not mere horror stories told for the pleasure of making a reader's flesh creep. They are too close to the bedrock of human character to depend on the developments of their plots, no matter how arresting. These people live. Their stupid remarks, their wretched thoughts, their miserable conduct haunt the mind.” Orville Prescott. “Books of the Times.” *New York Times*, 10 June 1955, p. 23.

¹⁴ “Although many of the situations are inherently funny, the humor is always grotesque – a poke in the ribs made with a poisoned barb” Fanny Butcher. “Ten Pokes in the Ribs with a Poisoned Dart.” *Chicago Sunday Tribune Magazine of Books*, 3 July 1955, sec. 4, p. 3.

¹⁵ “Human dignity held together with paste and baling wire is not the most sensitive of themes, but it conveys, with its compound grotesqueness, humor, and instinctive compassion, some irreducible quality of life. Here, as in life, the comic and the sad are inextricably mixed. Miss O'Connor handles this idea with balance and delicacy” James Greene. “The Comic and the Sad.” *Commonweal* 62 (22 July 1955), 404.

¹⁶ “I once received a letter from an old lady in California who informed me that when the tired reader comes home at night, he wishes to read something that will lift up his heart. And it seems her heart had not been lifted up by anything of mine she had read.”

819) e aparentemente ela não havia se alegrado com nada do que O'Connor havia escrito. E continua: “você pode dizer que o escritor sério não precisa se preocupar com o leitor cansado, mas precisa, porque eles estão todos cansados”¹⁷(O’CONNOR, 1988, p. 820). A autora tinha, portanto, consciência da reação dos leitores e críticos de sua obra desde o início.

A própria O'Connor comenta sobre o grotesco em sua obra e sobre sua ideia de grotesco em geral em três textos: “The Fiction Writer and His Country”(1957), “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction”(1960) e “Introduction to *A Memoir of Mary Ann*”(1961). No primeiro ensaio a autora já deixa claro que associa seu uso do grotesco à sua fé católica. Para ela, os escritores cristãos teriam, em sua época “os olhos mais afiados para o grotesco, para o perverso e para o inaceitável”¹⁸ (O’CONNOR, 1988, p. 805) e, ao tentar transmitir a mensagem cristã para os não-crentes “você tem que tornar sua visão aparente pelo choque - para quem tem dificuldade de ouvir você grita, e para os quase cegos você desenha figuras grandes e surpreendentes” (O’CONNOR, 1988, p. 806).

O'Connor reconhece ainda que a dificuldade do grotesco não está em reconhecer o que é o grotesco, mas em “encontrar algo que não é grotesco e em decidir quais critérios usaríamos ao olhar”¹⁹ (O’CONNOR, 1988, p. 805). Para ela, nas obras literárias grotescas, quem escreve “tornou viva alguma experiência que não estamos acostumados a observar cotidianamente ou que o homem comum pode nunca experimentar em sua vida comum”²⁰(O’CONNOR, 1988, p. 815). A tentativa de combinar um elemento concreto com um elemento não-visível ou espiritual, a tentativa de transmitir uma mensagem desacreditada por seu público tornaria a ficção “selvagem, que quase necessariamente vai ser violenta e cômica, por causa das discrepâncias que procura combinar”²¹(O’CONNOR, 1988, p. 816).

¹⁷ “You may say that the serious writer doesn't have to bother about the tired reader, but he does, because they are all tired.”

¹⁸ “writers who see by the light of their Christian faith will have, in these times, the sharpest eyes for the grotesque, for the perverse, and for the unacceptable”

¹⁹ “The problem may well become one of finding something that is not grotesque and of deciding what standards we would use in looking.”

²⁰ “has made alive some experience which we are not accustomed to observe everyday, or which the ordinary man may never experience in his ordinary life”

²¹ “the look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic,

Na introdução de *A Memoir of Mary Ann*, uma biografia escrita por freiras que cuidaram de Mary Ann, uma menina vítima de um tumor que deformara sua face, O'Connor escreve que "há épocas em que é possível cortejar quem lê; há outras em que algo mais drástico é necessário"²²(O'CONNOR, 1988, p. 820). Esse "algo mais drástico" seria o grotesco utilizado de forma a abrir os olhos das pessoas para as verdades sobre sua condição que elas prefeririam que permanecessem escondidas. Frequentemente associamos o escondido, o mal, o imoral ao feio e ao grotesco, porém, O'Connor vai além e expressa que também o "bem" não é belo.

Isso abriu para mim também uma nova perspectiva sobre o grotesco. A maioria de nós aprendeu a ser desapaixonado em relação ao mal, a encará-lo de frente e encontrar, quase sempre, nossos próprios reflexos sorridentes com os quais não discutimos, mas o bem é outra questão. Poucos olharam para o bem por tempo suficiente para aceitar o fato de que também seu rosto é grotesco, de que em nós o bom é algo em construção. Os modos do mal geralmente recebem uma expressão digna. Os modos do bem devem ser satisfeitos com um clichê ou um alisamento que suavizará sua aparência real. Quando olhamos na cara do bem, somos propensos a ver um rosto como o de Mary Ann²³(O'CONNOR, 1988, p. 830)

Portanto, O'Connor entende que o grotesco tem também uma associação positiva e que expressa a realidade e a concretude da vida, seja seu lado "bom" ou "mau", de forma mais nítida, mais selvagem. De certa forma, a autora reitera a afirmação de Victor Hugo de que o grotesco relembra a natureza e não a suposta perfeição humana clássica.

O primeiro livro a abordar o grotesco na obra de Flannery O'Connor foi *Nightmares and Visions*, de Gilbert H. Muller, publicado em 1972, menos de uma década após a morte da autora. Para Muller, o uso do grotesco na obra de O'Connor estava intimamente ligado à religião católica, como a própria autora declarava, a

because of the discrepancies that it seeks to combine"

²² "There are ages when it is possible to woo the reader; there are others when something more drastic is necessary"

²³ "This opened up for me also a new perspective on the grotesque. Most of us have learned to be dispassionate about evil, to look it in the face and find, as often as not, our own grinning reflections with which we do not argue, but good is another matter. Few have stared at that long enough to accept the fact that its face too is grotesque, that in us the good is something under construction. The modes of evil usually receive worthy expression. The modes of good have to be satisfied with a cliché or a smoothing down that will soften their real look. When we look in the face of good, we are liable to see a face like Mary Ann's"

ponto de afirmar, logo no prefácio do livro que O'Connor fazia uso do que ele denomina "grotesco Católico" como visão e como técnica principal de toda sua obra. Para ele, a autora transferia seus sofrimentos e agonias pessoais em relação à religião para sua ficção.

Porém, ao lidar com as agonias de seus personagens e sofrer as suas próprias agonias, Flannery O'Connor era sardônica em vez de ser sentimental. Empunhava uma machadinha literária em vez de um lenço; ela percebia que apenas um intelecto sério, uma fé inflexível e o acréscimo de humor que comumente tornava-se grotesco poderia confrontar o sofrimento, a violência e o mal neste mundo²⁴. (MULLER, 1972, p. 2)

No entanto, apesar de não considerá-la sentimental ou inferior, Muller ainda refere-se à autora, na vasta maioria das vezes, como Miss O'Connor, embora nunca se refira a um autor como "mister". Ao fazê-lo, ele não apenas chama a atenção para a condição de mulher de O'Connor, como também reforça o fato de ela ser uma mulher solteira, algo que, àquela época, seria motivo de exclusão.

A despeito disso, *Nightmares and Visions* tem o mérito de tratar com seriedade o tema do grotesco religioso, traçando um panorama histórico do termo "grotesco" e associando à autora nomes de grandes artistas de todo o mundo (como Hieronymus Bosch, Rabelais, Jonathan Swift, William Shakespeare, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, F. Scott Fitzgerald e William Faulkner) que, segundo ele, utilizaram o grotesco, inserindo-a assim numa tradição artística secular. Muller (1972) defende que, da mesma maneira que Bosch, O'Connor "cria um panorama no qual a vida já é infernal e no qual os homens são possuídos por demônios e diabos que controlam completamente suas almas e os submetem a tortura excruciante"²⁵ (p. 3). Assim, o grotesco serviria, na obra dos dois artistas, como forma de representar a violação dos limites estabelecidos por Deus aos seres humanos.

Retomando a teoria de Wolfgang Kayser do grotesco como mundo alheado, estranho e absurdo, Muller defende que o grotesco gera uma literatura extrema,

²⁴ "Yet in dealing with her characters' agonies, and in sustaining her own, Flannery O'Connor was sardonic rather than sentimental. She wielded a literary hatchet rather than a handkerchief; she realized that only a stern intellect, an adamant faith, and an accretion of humor which usually shaded into the grotesque could confront suffering, violence, and evil in this world"

²⁵ "creates a landscape wherein life is already hellish, and where men are possessed by demons and devils who completely control their souls and who subject them to excruciating torment"

caótica e violenta e projeta essas características nas personagens. “A personagem grotesca é, portanto, aquela que resiste ao absurdo ou que é parte do absurdo”²⁶ (MULLER, 1972, p. 6). Essa personagem pode exibir culpa, obsessão ou loucura, porém, apesar de testemunhar seu sofrimento, é impossível simpatizar com tal personagem, de acordo com o autor, pois esta é representada de forma cômica. Para ele, portanto, a junção do absurdo e do cômico produziria um efeito de distanciamento, impedindo os leitores de identificarem-se com a personagem e fazendo com que esta seja percebida de forma crítica.

Muller elenca ainda algumas técnicas do grotesco para produzir este efeito, sendo a principal delas o exagero e suas variedades: a deformidade, o melodrama, a caricatura e a fusão. A deformidade pura não seria grotesca, mas o é apenas quando combina o horror e o fascínio cômico, isto é, a repugnância e a atração. Já o melodrama é uma forma de ação acentuada baseada na surpresa e na imprevisibilidade. A caricatura, por sua vez, ao mesmo tempo em que atinge o âmago da realidade absurda, ainda realça alguns de seus aspectos. E, por fim, a fusão do animado com o inanimado gera um mundo no qual “as leis da simetria e da proporção não se mantêm, onde ações e reações normais falham”²⁷ (MULLER, 1972, p. 11).

Para o autor, na obra de O'Connor esse deslocamento ou alheamento do mundo mencionado por Kayser é experimentado pelas personagens através da dissociação espiritual. Assim, em sua ficção, a religião é um meio de confrontar o absurdo. “Ela manobra suas personagens através de labirintos escuros e impenetráveis que parecem levar a nenhum lugar, mas que inesperadamente revelam uma saída para o quintal do Cristianismo”²⁸ (MULLER, 1972, p. 18). Muller defende que a vitalidade da obra de O'Connor deve-se precisamente à antítese entre os aspectos negativos do grotesco e a afirmação da religião, que seria um aspecto positivo.

²⁶ “*The grotesque character therefore is one who either exerts himself against the absurd or who is a part of the absurd*”

²⁷ “*the laws of symmetry and proportion no longer obtain, where normal actions and reactions break down*”

²⁸ “*She maneuvers her characters through dark and impenetrable mazes which seemingly lead nowhere, but which unexpectedly reveal an exit into Christianity’s back yard*”

Em seguida, Muller analisa a representação dos protagonistas grotescos e, para ele, O'Connor era especialmente boa na caracterização das personagens porque ela utilizava o grotesco para representar e objetificar medos, obsessões e compulsões. A típica personagem grotesca na obra da autora seria aquela que projeta certos estados mentais extremos, muitas vezes no ambiente circundante e, com frequência, suas compulsões internas são exteriorizadas em uma aparência deformada ou mutilada.

“Frequentemente, o protagonista grotesco é fadado, obcecado, conduzido por seu demônio [...] Suas ações são estilizadas e às vezes ambivalentes, porque para ele a causalidade não existe”²⁹ (MULLER, 1972, p. 23). No entanto, a personagem grotesca de O'Connor sempre fala sobre a experiência humana e responde a um mundo de atributos reconhecidos por quem lê. Assim, as ações das personagens são reflexos de sua vida interior, do estado de sua alma. “Os grotescos de Flannery O'Connor são indivíduos que não conseguem apagar os horrores de suas obsessões”³⁰ (MULLER, 1972, p. 50) e suas deficiências de espírito são aparentes e visíveis como cicatrizes.

Muller defende que, para O'Connor, tão importante quanto a caracterização das personagens era desenvolver a ação, pois esta amplia e aprofunda o conflito. Para ele a busca, ou a jornada (*quest*) “é a metáfora básica de ação na ficção de Flannery O'Connor”³¹ (MULLER, 1972, p. 54). A narrativa de busca ou de jornada serve aos propósitos da ação grotesca pois, de um lado, mostra vários estágios de ação de um protagonista e, de outro, mostra esse mesmo protagonista sendo levado a enfrentar as ambiguidades do mundo que o cerca. Esse tipo de narrativa aliena o protagonista de seu mundo físico e metafísico, porém, ao mesmo tempo, oferece a possibilidade de regeneração e reintegração. Muitas das personagens de O'Connor estão envolvidas em buscas espirituais e psicológicas e essa busca dá estrutura às narrativas, que possuem sua ação acentuada de forma a torná-las mais

²⁹ “Frequently the grotesque protagonist is fated, obsessed, driven by his demon. [...] he has been preoccupied with problems of temptation, sin, guilt, and expiation. His actions are highly stylized and are at times ambivalent, because to him causality does not exist”

³⁰ “The grotesque of Flannery O'Connor are individuals who cannot erase the horrors of their obsessions”

³¹ “is the basic metaphor of action in Flannery O'Connor's fiction”

compreensíveis.

Este tipo de estratégia técnica é facilmente identificável em sua ficção: eventos são magnificados e culminam em assassinato, roubo, enforcamento, cegueira, afogamento e conflagração; enganos, loucura e esquizofrenia forçam um ritmo narrativo rápido; visões de desordem e caos tornam-se o centro do interesse dramático e moral, inculcando assim o tema da busca com uma ambientação grotesca.³² (MULLER, 1972, p. 55).

A busca, empregada como metáfora em sua ficção, sugere que a vida é basicamente uma peregrinação, uma jornada envolvendo morte, julgamento, paraíso e inferno, algo que, de acordo com Muller, está no centro da jornada grotesca. Durante esta jornada, a personagem se depara muitas vezes com situações de violência.

Não é difícil entender por que O'Connor faz amplo uso da violência em suas histórias como forma de desenvolver o grotesco. A violência caracteriza um mundo caótico e decaído e acentua as ações das personagens, aprofundando a sensação de alheamento e separação entre a personagem e o mundo. Além de usar o exagero, o sensacionalismo e o choque, as situações violentas evidenciam os problemas morais e religiosos do mundo, demonstrando o horror da condição humana sem Deus. Muller acredita que a “violência permite que os indivíduos passem por transformações surpreendentes; também contém poder suficiente para rejuvenescer um mundo caído”³³ (MULLER, 1972, p. 96). Esse uso da violência, no entanto, não é exclusividade de Flannery O'Connor. Muitos outros escritores da região, como William Faulkner, Joe Christmas e Robert Penn Warren, utilizam situações violentas para reforçar o grotesco.

Muller conclui que Flannery O'Connor usa doutrinas e princípios católicos (ou cristãos) para iluminar sua visão do grotesco. Para ele “o Cristianismo pode ser eticamente eficiente como um antídoto para o grotesco”³⁴ (MULLER, 1972, p. 99),

³² *“This sort of technical strategy is easily identifiable in her fiction: events are magnified and culminate in murder, theft, hanging, blinding, drowning, and conflagration; deceptions, madness, and schizophrenia force a rapid narrative pace; visions of mayhem and chaos become centers of dramatic and moral interest, thus instilling the quest motif with a grotesque ambience”*

³³ *“Violence permits individuals to undergo remarkable transformations; it also contains a sufficient power to rejuvenate a fallen world”*

³⁴ *“Christianity can be effective ethically as an antidote to the grotesque”*

pois a doutrina cristã enfatiza a ordem, a justiça e a caridade, valores que seriam, em sua opinião, opostos ao grotesco e dos quais o mundo necessita. Todavia, Muller também admite que esses valores cristãos não são representados de forma convencional na obra da autora, pelo contrário, “onde quer que a piedade cristã apareça, é objeto de sátira perturbadora e farsa: em outras palavras, ela é transformada em uma visão cômica e inerentemente absurda da vida”³⁵ (MULLER, 1972, p. 101). Ele acredita que O’Connor tenta vencer o grotesco com a graça divina ao longo de sua obra.

O segundo livro a tratar do grotesco na obra da autora foi *Flannery O’Connor’s Religion of the Grotesque*, de Marshall Bruce Gentry, em 1986. Gentry também aborda a questão religiosa em conexão com o grotesco, porém aplica o conceito de rebaixamento de Bakhtin para analisar os caminhos das personagens para a redenção. Ele defende que a redenção seria um retorno a um estado ideal, anterior que envolve a descoberta da liberdade na comunhão, isto é, a redenção ocorreria quando a personagem percebe e aceita fazer parte da comunidade dos filhos de Deus. Este retorno ao que é comum, isto é, compartilhado também lembra as teorias de Bakhtin sobre o grotesco e o carnaval, visto que, para o teórico russo, o grotesco é oposto a tudo aquilo que é individual.

Gentry (1986) defende que, de acordo com o princípio do rebaixamento ou degradação, o grotesco sempre depende da atração por certos ideais e do sentimento de sentir-se degradado deles. Esses ideais, no entanto, embora sejam relacionados a coisas desejáveis, podem, ao mesmo tempo, representar algo mecânico e arbitrário. O conceito de “comunidade” também carrega esse sentido duplo. Assim é importante ter em mente que “ideal” e “comunidade” possuem um sentido honorífico e um pejorativo ao mesmo tempo. “Ainda que o grotesco ataque a hierarquia, tornando os elevados ou arrogantes em animais e objetos, ele mantém uma ligação com essa hierarquia e podemos encontrar horror ou prazer nessa ligação”³⁶(GENTRY, 1986, p. 10). Essa possibilidade de duas reações diferentes e

³⁵ “Whenever Christian piety does appear, it is object of chilling satire and travesty: in other words it is transformed into a comic and inherently absurd view of life”

³⁶ “Even as the grotesque attacks a hierarchy, turning the elevated or self-important into animals or objects, it maintains an attachment to that hierarchy, and one may find horror or pleasure in the

opostas é o que diferencia o grotesco do puramente cômico ou macabro.

Para Gentry, o grotesco pode ter duas formas importantes na literatura: como modo de representação e como modo de percepção. O modo de representação está relacionado com as ações do narrador, isto é, com a maneira como o narrador descreve uma personagem (talvez comparando-a com animais ou vegetais). Já o modo de percepção se relaciona com as ações das personagens que muitas vezes percebem a si mesmas como degradadas de um ideal ou percebem o mundo como degradado. Os ideais dos quais se sentem degradadas, em geral, são ideais da sociedade.

O fato de a personagem sentir-se degradada por uma deformidade física ou isolamento social, por exemplo, seria o polo negativo do grotesco. No entanto, O'Connor apresenta também o lado positivo que é a possibilidade de transformação da personagem ou da comunidade em que ela está inserida. Além disso, a autora estabelece “uma conexão causal entre os dois lados do grotesco. É por causa de sua grotesqueria negativa (seu sentimento de que são degradadas e oprimidas) que suas personagens são, algumas vezes, capazes de efetuar reformas nos ideais degradados”³⁷ (GENTRY, 1986, p. 14). Apesar de tratar principalmente de ideais religiosos degradados em seu livro, Gentry sinaliza para a possibilidade de as personagens sentirem-se degradadas e oprimidas por ideais culturais e sociais.

Assim, o processo grotesco seria um processo cíclico de degradação de um ideal, porém não esquecimento desse mesmo ideal. A relação entre o grotesco e o ideal permanece, permitindo a reforma do mesmo. No entanto, a partir do momento em que é reformado, o ideal deve ser novamente dessacralizado. Portanto, embora alcance soluções temporárias, o grotesco é um processo constante que não termina em resoluções momentâneas.

O autor argumenta que o narrador na ficção de O'Connor é frequentemente autoritário e zomba das personagens, porém, algumas delas conseguem se libertar do papel estabelecido para elas por esse narrador (que para Gentry é uma mulher

attachment”

³⁷ “sets up a causal connection between the two sides of the grotesque. It is because of their negative grotesquerie (their sense that they are degraded and oppressed) that her characters sometimes are able to effect reform of degraded ideals”

sulista religiosa) através do grotesco, encontrando seu caminho para a redenção. Dessa forma, ele divide a trajetória das personagens para a redenção em cinco grupos: o grupo daquelas que usam o grotesco inconscientemente para redimirem a si mesmas, apesar da parcialidade do narrador; o grupo das que alcançam a redenção, porém sem sofrer tanto julgamento do narrador; o grupo das que se libertam do narrador, mas não alcançam a redenção planejada; o grupo das que sofrem a redenção por forças externas e o grupo dos inocentes que alcançam a redenção sem o uso do grotesco. Se o grotesco e a redenção estão ligados na obra de O'Connor, no entanto, pode-se argumentar que para a autora a redenção é um processo que não se resolve de uma vez, assim como o grotesco.

O terceiro livro publicado sobre o grotesco na obra de O'Connor foi *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque* (1993), de Anthony Di Renzo. Nesta obra, Di Renzo compara os grotescos de O'Connor às gárgulas, grotescos e marginália da Idade Média. Para ele, essas “aberrações e quimeras violam a estética e as normas teológicas cuidadosamente definidas do escolasticismo medieval. No entanto, é exatamente a violação dessas normas o segredo de seu charme estranho, de sua vitalidade perturbadora”³⁸ (DI RENZO, 1993, p. 2).

A obra de O'Connor provoca reações semelhantes com sua técnica cômica, suas metáforas incomuns, com a violência e sua tendência à distorção da figura humana. De acordo com o autor, qualquer tipo de arte que desafie um ponto de vista restrito será considerado feio e ultrajante. Assim como a arte grotesca medieval desafiava o catolicismo escolástico, a arte de Flannery O'Connor questiona o humanismo secular do século XX. “São obras de arte subversivas que enfraquecem ortodoxias redutoras [...] São ambas produtos de imaginações rebeldes e vivazes que se recusam a se conformar às normas culturais da época”³⁹ (DI RENZO, 1993, p. 4).

O autor defende que a técnica principal do grotesco é o rebaixamento,

³⁸ “These freaks and chimeras violate the carefully defined aesthetic and theological norms of medieval Scholasticism. Yet it is the very violation of these norms that is the secret of their strange charm, their disturbing vitality”

³⁹ “They are subversive Works of art that undermine reductive orthodoxies [...] They are both the products of rebellious and lively imaginations that refuse to conform to the cultural norms of the times”

especialmente através do riso, do qual falava Bakhtin. Ele acredita que o riso grotesco é como um tratamento de choque, que busca sempre libertar, mesmo quando parece mais ameaçador. Isto porque, de acordo com ele, a arte grotesca expressa o reprimido. Com a mesma função das gárgulas das catedrais góticas, a arte grotesca oferece drenagem para o esgoto e a água da chuva, isto é, para tudo aquilo que a sociedade nega sobre si mesma, seus sentimentos e suas ideias para se conformar a um padrão aceitável e previsível. “O grotesco é transgressivo. Cruza fronteiras, ignora limites e transborda margens”⁴⁰ (DI RENZO, 1993, p. 5).

Enquanto a estética clássica escolhia representar o belo e ignorar o feio, a arte gótica e grotesca buscava representar o mundo pela adição ao invés da eliminação, isto é, na estética grotesca a beleza e a imperfeição coexistem. O grotesco celebra o mundo material, sem romantizá-lo. “Não ignora nem sublima o estúpido, o obsceno ou o banal. Seus assuntos incluem as coisas sem valor da vida”⁴¹ (DI RENZO, 1993, p. 7).

Di Renzo concorda com Gentry e Bakhtin no que diz respeito ao grotesco como ciclo ou processo. Para ele, a contradição é o princípio fundamental do grotesco, já que este “não oferece resoluções. Falta-lhe o final feliz perfeito da comédia ou o julgamento moral da sátira; e escarnece completamente o fechamento transcendental da tragédia”⁴² (DI RENZO, 1993, p. 8). O grotesco apresenta um jogo de opostos que não tenta conciliar: o sublime e o grotesco andam lado a lado.

O autor defende que o trabalho de O'Connor se assemelha aos bestiários e marginálias medievais no uso do grotesco. De fato, ele afirma que as personagens da autora “são os equivalentes modernos de monstros e marginália, grifos e grotescos”⁴³ (DI RENZO, 1993, p. 15). As marginálias são, em sua opinião, a chave para interpretar a ficção de O'Connor, visto que ela passou boa parte de sua carreira sentindo-se à margem da literatura convencional americana, por ser católica e sulista (e mulher, como defendemos nesta tese). E, assim como sua criadora, suas

⁴⁰ “*The grotesque is transgressive. It crosses borders, ignores boundaries, and overflows margins*”

⁴¹ “*It neither ignores nor sublimates the stupid, the obscene, or the banal. Its subjects include the odds and ends of life*”

⁴² “*lacks the picture-perfect happy ending of comedy or the moral judgment of satire; and it completely derides the transcendental closure of tragedy*”

⁴³ “*are the modern equivalent of monsters and marginalia, griffins and grotesques*”

personagens vivem à margem da sociedade tradicional, mas, além disso, muitas delas estão nos limites do considerado são, beirando a insanidade.

Em vez de sentir empatia por essas personagens, no entanto, quem lê é impelido a rir delas e divertir-se às suas custas. Porém esse riso arrogante rapidamente se transforma num riso nervoso, à medida que a pessoa que lê percebe semelhanças entre si e as personagens de que escarnecia. Essa revelação da própria natureza é semelhante às revelações pelas quais as personagens passam e que, muitas vezes, tem consequências devastadoras para elas.

No artigo “From the Incarnational to the Grotesque in ‘Revelation,’ ‘Parker’s Back,’ and Dostoevsky’s *Crime and Punishment*”, publicado no *Flannery O’Connor Review*, em 2012, Benjamin Saxton afirma que a maior parte da crítica enxergava apenas o potencial negativo do grotesco na obra de O’Connor, segundo o qual as deformidades físicas das personagens eram representativas de deformidades espirituais e apenas recentemente notou potencial de renovação nos corpos das personagens. Saxton (2012, p. 97) argumenta que “muitas das suas personagens, longe de serem exclusivamente objetos de nojo ou repulsa, são frequentemente fontes de renovação”⁴⁴.

Comparando o uso do grotesco do escritor cristão russo Dostoievsky e o de O’Connor, Saxton concorda com a opinião de Di Renzo (1995) de que não há polaridade entre a “ortodoxia” e o “demoníaco” nas obras dos autores, mas sim uma dialética, o que torna a teoria de Bakhtin sobre o grotesco essencial para o autor. Dessa forma, na obra de O’Connor, “o caminho para a santidade passa pela degradação”⁴⁵(SAXTON, 2012, p. 99).

Por essa exposição, é possível perceber que, embora o grotesco tenha sido imediatamente reconhecido na obra de O’Connor, boa parte dos trabalhos críticos que buscaram analisar essa característica mais profundamente seguiram as diretrizes da própria autora ao associar seu uso a questões religiosas. Pouca atenção foi dada ao fato de O’Connor ser uma mulher encarada por muitos críticos como grotesca e que impactos isso poderia ter em sua ficção. O’Connor conseguiu,

⁴⁴ “I argue that many of their grotesque characters, far from standing exclusively as objects of disgust or repulsion, are often sources of renewal.”

⁴⁵ “the way to holiness is through degradation.”

por meio de suas palestras e ensaios, direcionar a crítica de sua obra para os aspectos que ela e sua família consideravam mais relevantes. Os assuntos abordados e as relações apontadas em sua ficção têm se expandido nas últimas décadas, porém de forma lenta, conforme veremos a seguir em relação à crítica feminista.

1.3 As mulheres escrevem diferente? Crítica feminista e estudos de gênero

A crítica literária feminista surge em resposta à crença na experiência literária baseada na universalidade, que guiava os estudos literários e orientava o cânone. O universal, até a metade do século XX, era associado à aventura, à investigação humana do mistério, ao ingresso no mundo adulto e ao feito heroico. Este feito heroico muitas vezes significava uma caçada a um animal ou o resgate de um objeto valioso, ou, em muitos casos, de uma mulher (FUNK, 1994). Em outras palavras, o que era considerado universal na literatura era o masculino (e frequentemente o ocidental, branco, cristão, heterossexual e de classe média-alta).

A partir da década de 1960, com a emergência da segunda onda feminista nos Estados Unidos, as mulheres passam a questionar a prática acadêmica patriarcal, pois percebem que “a experiência da mulher enquanto leitora e escritora é diferente da experiência masculina” (FUNK, 1994, p. 18). Inaugura-se então a chamada primeira fase da crítica literária feminista, que se preocupava em desmascarar a misoginia da prática literária, denunciava as representações estereotipadas das figuras femininas e criticava a exclusão das mulheres escritoras do cânone e da história literária. O marco inicial da crítica feminista é a publicação de *Sexual Politics* (1970), de Kate Millet.

Em sua obra, Millet discute as causas da opressão feminina à partir do patriarcado. Millet acredita que a “política sexual”, isto é, a representação dos papéis femininos repressivos dentro da relação homem e mulher, com o homem sempre hierarquicamente superior, afeta os valores literários, pois estes têm sido ditados pelos homens. A teórica preocupou-se, então em pensar o papel da mulher enquanto leitora, ocupando-se principalmente em refletir sobre a representação dos papéis e das personagens femininas na literatura. Esse tipo de crítica feminista feito

por Millet denunciou a repetição de estereótipos culturais como o da mulher sedutora, perigosa, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo. As representações da mulher como indefesa carregam uma conotação positiva, enquanto a independência feminina da sedutora e da megera carregam conotações negativas.

Elaine Showalter, em seu texto “A crítica feminista no território selvagem”, questiona os objetivos desta primeira fase da crítica feminista que se baseava apenas nos grandes mestres e na tradição masculina, o que denomina de crítica feminista ideológica. Este tipo de crítica é principalmente revisionista, pois volta-se à imagem da mulher e seus estereótipos na literatura canônica. Para Mary Eagleton (2007), os estudos das feministas da segunda onda tratavam de denunciar o patriarcado e as representações literárias de mulheres feitas por homens eram quase sempre criticadas por sua inadequação. As feministas dos anos setenta, que fizeram esse tipo de trabalho, têm sido duramente criticadas por reforçarem o poder patriarcal, continuarem marginalizando mulheres e não representarem todas elas, visto que eram mulheres brancas, de classe média e heterossexuais (Carr, 2007). Quando escreviam ou falavam sobre “mulheres”, referiam-se basicamente a mulheres também com essas características.

Os textos de Judith Fetterley (*The Resisting Reader*) e Elaine Showalter (“Towards a Feminist Poetics”) marcam a mudança de foco da crítica feminista de textos escritos por homens para homens, para textos escritos por mulheres e lidos por mulheres. Para Showalter, a crítica feminista deveria ser centrada na mulher e nos estudos da mulher, o que denomina de ginocrítica. Esta seria, então, a segunda fase da crítica que focaliza o estudo da mulher como escritora e sua história, estilos, temas, gêneros e estruturas dos escritos, trajetória individual ou coletiva e também na tradição literária de mulheres, deixando de enfatizar o texto masculino como objeto de estudo.

Na missão de descobrir uma tradição literária feminina, que Showalter denomina “*female*” em seu livro *A Literature of Their Own*, Showalter ao mesmo tempo denuncia a exclusividade do cânone, questiona os valores estéticos que excluía e menosprezavam as escritas de mulheres e sugere que existe algo específico ou comum entre a escrita de todas as mulheres, ao utilizar a expressão

“*female*”, relacionada à biologia. No entanto, é difícil, se não impossível, estabelecer a especificidade da escrita das mulheres sem recair em estereótipos de sensibilidade e valores femininos ou mesmo esbarrar no essencialismo. Mesmo o argumento de temas “comuns às mulheres” não tem se sustentado.

O estudo da autoria feminina parte principalmente de um esforço em tentar responder à seguinte pergunta: “As mulheres escrevem de forma diferente dos homens?”. De acordo com Eagleton (1996), existem três respostas oferecidas por autoras estadunidenses, que representam as três formas clássicas de encarar a autoria das mulheres. A primeira delas é que a arte é um estilo individual que transcende as definições de masculino e feminino. A segunda acredita que há semelhanças na maneira em que as mulheres escrevem, em especial quando são analisadas as figuras de linguagem, tons e recursos estilísticos. Embora esse tipo de abordagem tenha conseguido elencar algumas metáforas recorrentes, como a do pássaro, ainda está longe de definir o que seria um estilo de escrita das mulheres, pois há muitas diferenças entre elas que podem ser decorrentes de fatores como classe, etnia e mercado editorial. A terceira posição seria a de que há modos “masculinos” e “femininos” de escrever, porém estes não têm necessariamente relação com o sexo biológico de quem escreve. O “masculino” seria o estilo que tem autoridade, em oposição ao feminino, que seria a perturbação da autoridade ou da racionalidade.

O problema de valorizar a diferença na escrita das mulheres continua sendo o perigo de resvalar no essencialismo e de definir as mulheres sempre em relação aos homens. De acordo com Eagleton:

Ao exaltar o feminino, a escritora não quebra o padrão do pensamento binário patriarcal através do qual a mulher é definida em relação ao homem. De acordo com o pensamento binário, o homem constitui a norma, o positivo e o superior; a mulher é a aberração, o negativo, o inferior. (EAGLETON, 1996, p. 204)⁴⁶

O discurso da diferença pode reforçar as distinções binárias que classificam a linguagem das mulheres como sentimental, intimista, irracional e bisbilhoteira, em

⁴⁶ “*In extolling the female, the woman writer does not break the pattern of patriarchal binary thought whereby the female is defined in relation to the male. According to binary thinking the male constitutes the norm, the positive and the superior; the female is the aberration, the negative, the inferior.*”

oposição à linguagem racional, autoritária e apropriada para discursos mais sérios.

Os diferentes tipos de crítica literária feminista distinguem-se um do outro pela maneira pela qual respondem à questão essencial da diferença, isto é: “Como podemos considerar as mulheres como um grupo literário distinto? Qual a diferença nos escritos das mulheres?” (SHOWALTER, 1994, p. 29). Showalter categoriza as diferentes respostas em quatro modelos de diferença das teorias de escrita das mulheres: o modelo biológico, o modelo linguístico, o modelo psicanalítico e o modelo cultural.

O modelo biológico acredita que a resposta para a questão essencial da diferença reside no corpo das mulheres. O texto é marcado pelo corpo, e, nesse sentido, anatomia é textualidade. Este modelo trabalha as metáforas de paternidade e maternidade literárias e enfatiza a importância do corpo como fonte para a imaginação (SHOWALTER, 1996, p. 34). Para as adeptas desta vertente, a crítica literária deveria escrever a partir do seu próprio corpo, de forma íntima e confessional. O problema deste modelo, segundo Showalter, é que ele arrisca um retorno ao essencialismo, às teorias fálica e ovariana da arte, além de ser um modelo prescritivo, isto é, que dita padrões a serem seguidos pelas escritoras e críticas.

Eagleton (1996) também questiona essa abordagem, muito defendida por Hélène Cixous. Ela afirma que o corpo feminino e, principalmente, os desejos das mulheres foram reprimidos e representados de forma equivocada pela tradição literária e pela sociedade falocêntrica. Assim, representar o corpo feminino e seus desejos de outra maneira já seria, por si só, um posicionamento político. Porém, retomando Ann Rosalind Jones, Eagleton questiona se

Todas as mulheres encontram prazer em seus corpos? Todas as mulheres – lésbicas e heterossexuais, mulheres de diferentes raças e classes – encontram prazer da mesma maneira? Esse prazer é necessariamente politicamente progressista? As mulheres estão em contato direto com seus corpos ou esse contato é socialmente mediado? Ademais, se a escritora deseja “escrever o corpo”, qual é a conexão entre o prazer dela e as palavras na página?⁴⁷(EAGLETON, 1996, p. 20)

⁴⁷ *Do all women find pleasure in their bodies? Do all women – lesbian and heterosexual, women of different races or different classes – find pleasure in the same way? Is this pleasure necessarily politically progressive? Are women directly in touch with their bodies or is that contact socially*

Já o modelo linguístico acredita que a diferença está no uso da linguagem e procura responder às perguntas: homens e mulheres usam a língua de forma diferente?; essas diferenças podem ser teorizadas?; as mulheres podem criar linguagens próprias?. Este modelo acredita que a linguagem é patriarcal e, para que os textos de mulheres fossem verdadeiramente revolucionários, seria necessária uma “ruptura oral com o discurso patriarcal” (SHOWALTER, 1994, p. 36), ou seja, as mulheres deveriam criar uma língua própria. Showalter critica esse modelo, pois não há evidências de que essa linguagem das mulheres já tenha existido na realidade. Para ela, o “problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que foi-lhes negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio” (SHOWALTER, 1994, p. 39) algo que ela denomina como “cárcere da língua”. Assim, a criação de uma linguagem própria das mulheres contribuiria para limitar seu campo linguístico ao invés de ampliá-lo.

O modelo psicanalítico, por sua vez, “situa a diferença da escrita feminina na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo” (SHOWALTER, 1994, p. 40). Esse modelo baseia-se nas teorias psicanalíticas, em especial nas teorias freudianas de inveja do pênis, complexo de castração e fase edipiana para explicar a relação das mulheres com a língua, as fantasias e a cultura. Frequentemente associa o feminino com a falta e, por isso, sofreu várias críticas das feministas que desenvolveram alternativas para a teoria de Freud, como Barbara Rigney, Ann Douglas e Nancy Chodorow. A principal crítica a este modelo é que ele deixa de lado aspectos importantes como o contexto sócio-histórico, econômico e étnico.

Por fim, o modelo cultural é o que engloba todos os modelos anteriores, unindo as ideias sobre o corpo feminino com a linguagem, a psique e os contextos sociais das mulheres. Este modelo leva em conta o ambiente cultural em que se desenvolvem as escritoras além de considerar as diferenças entre elas, como classe, raça, nacionalidade e história. Showalter explica que as mulheres vivem “uma dualidade – como membros da cultura geral e como cúmplices da cultura das

mediated? Moreover, if the woman writer does wish to “write the body”, what is the connection between her pleasure and the words on the page?

mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 46).

Embora a ideia de cultura das mulheres de forma geral tenha sido contestada em anos subsequentes, pois não se pode dizer que existam experiências culturais que sejam comuns a todas as mulheres, o argumento de Showalter ainda é válido se explicarmos de que cultura e de que mulher estamos falando. Showalter defende que a linguagem é sempre dominante e as mulheres devem falar através dela e não tentar criar uma nova linguagem. Conforme explica Eagleton, “o desejo das mulheres de acesso ao reino cultural mais amplo é legítimo, mas exige conformidade com a ordem dominante, enquanto uma posição de diferença corre o risco de outro confinamento, à marginalidade ou ao irracional”⁴⁸ (EAGLETON, 2007, p. 113). Assim, “não pode haver escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante [...] a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Isso pode explicar porque, muitas vezes, a obra de O'Connor foi considerada como “masculina”, “misógina” e alinhada aos padrões patriarcais, sendo ela também uma mulher branca, de classe média, católica. A crítica da obra de O'Connor pode ter se enredado nas contradições inerentes à ginocrítica, apontadas por Eagleton:

[...] criticava a história literária e o pensamento canônico, mas queria fazer parte deles; procurava algo em comum entre as mulheres, mas era cautelosa em impor uniformidade; duvidava dos valores estéticos tradicionais, mas os usava para valorizar as escritoras; queria falar por todas as mulheres ainda investidas em um determinado grupo de raça e classe, em um determinado momento histórico. Mas, ao insistir em “escritoras” como uma categoria, embora problemática, ao reavaliar radicalmente a visão aceita da história literária, ao mostrar que havia uma maneira totalmente diferente - na verdade, muitas outras maneiras - de contar nossa história literária, ao insistir na ligação entre a estética e a política, a ginocrítica definiu uma agenda ainda produtiva.⁴⁹ (EAGLETON,

⁴⁸ “Women’s desire for access to the widest cultural realm is legitimate but demands conformity to the dominant order, while a position of difference risks another confinement, to marginality or the irrational.”

⁴⁹ “gynocriticism never could square the circle because its position was inherently contradictory. It critiqued literary history and canonical thinking but wanted to be part of it; it looked for a commonality among women but was wary of imposing uniformity; it doubted traditional aesthetic values but used them to valorise women writers; it wanted to speak for all women yet invested in a particular raced and classed group, at a particular historical moment. But, in insisting on ‘women writers’ as a category, however problematic, in radically re-assessing the accepted view of literary history, in showing there was a whole other way – in fact, lots of other ways – to tell our literary history, in insisting on a link

2007, p. 111).

Não nos interessa aqui uma perspectiva prescritiva do que uma mulher deveria ou não escrever, quais temas deveria ou não abordar e de que maneira deveria fazê-lo. Parece mais produtivo pensar nas “muitas outras maneiras” de ser escritora apontadas por Eagleton para reavaliar a obra de O'Connor como ela se apresenta e pode ser recebida, e não como ela deveria ser para se enquadrar no “rótulo” de feminista. Com o interesse na textualidade, “não se tornou mais necessário - como às vezes era o caso no passado - verificar se as intenções de uma escritora eram feministas ou pelo menos centradas nas mulheres para encontrar valor em seus textos”⁵⁰(CARR, 2007, p. 131).

A partir das décadas de 1980 e 1990, a introdução noção de gênero como uma categoria de análise exige uma revisão dos conceitos básicos do estudo literário. Entender o gênero como uma construção social, cultural e psicológica imposta sobre a identidade sexual biológica inaugura uma nova fase da crítica em que interessa a investigação das construções de gênero e sexualidade nos textos literários. A crítica passa a investigar também como a produção e a recepção literária são afetadas por diferenças de gênero e inclui nesse estudo também as masculinidades.

Se na década de 60 o termo “gênero” ainda era usado como referência a palavras masculinas e femininas dentro da linguagem, “as feministas da segunda fase estenderam o significado do termo para com ele se referir também a muitas das diferenças entre mulheres e homens expostas na personalidade e no comportamento” (NICHOLSON, 2000, p. 11). Elas chamaram a atenção para o fato de que o gênero não é inato, um dado biológico, mas a organização social da diferença sexual. O gênero seria, então, um conjunto de artefatos culturais, de personalidade, de comportamento imposto a pessoas de um determinado sexo biológico. Essa, porém continuava sendo uma noção muito pautada pelo fundacionalismo biológico, para o qual a noção de sexo seria fundamental para a

between aesthetics and politics, gynocriticism set an agenda that is still productive.”

⁵⁰ “with the new interest in textuality, it became no longer necessary – as had sometimes been the case in the past – to ascertain if a woman writer’s intentions had been feminist or at least women-centred to find value in their texts.”

construção do gênero.

Por essa ideia, todas as pessoas com genitais femininos teriam imposto sobre si um determinado conjunto de atitudes e traços de personalidade, mas o que ocorre é que “não há aspectos comuns emanando da biologia” (NICHOLSON, 2000, p. 14). Não existe um “único conjunto de critérios constitutivos da 'identidade sexual' a partir da qual se possa inferir alguma coisa sobre as alegrias e as opressões inerentes ao 'ser mulher'” (NICHOLSON, 2000, p. 15). Os estudos de gênero e a teoria *queer* começam a levantar questões como:

Há uma especificidade das culturas das mulheres, independente de sua subordinação pelas culturas masculinistas hegemônicas? Caracterizam-se sempre a especificidade e a integridade das práticas culturais ou linguísticas das mulheres por oposição e, portanto, nos termos de alguma outra formação cultural dominante? Existe uma região do “especificamente feminino”, diferenciada do masculino como tal e reconhecível em sua diferença por uma universalidade indistinta e consequentemente presumida das “mulheres”? (BUTLER, 2003, p. 21)

Contrariando o “feminismo da diferença”, a resposta de Linda Nicholson e Judith Butler é de que não há algo especificamente feminino, não há uma cultura universal de mulheres, não há uma “zona selvagem”, como defendia Showalter, porque as diferentes mulheres têm diferentes experiências individuais do que é ser mulher em diferentes culturas. Assim, o termo “mulher” passa a ser problemático porque pressupõe uma identidade comum, uma essência, e ignora diferenças de raça, classe, etnia, sexualidade. “O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2003, p. 18). De acordo com Heather Love, a cisão da categoria mulher foi “em grande parte devido aos esforços das mulheres de cor e mulheres da classe trabalhadora que argumentaram que 'mulher' não era uma categoria com capacidade suficiente para explicar as diferenças significativas entre as mulheres”⁵¹ (LOVE, 2007, p. 304). Sempre que se fala em “mulheres”, portanto, é importante destacar e explicar de qual mulher se fala, e não supor simplesmente que o que é verdadeiro para uma

⁵¹ *The splitting apart of the category woman was largely owing to the efforts of women of colour and working-class women who argued that 'woman' was not a category capacious enough to account for the significant differences between women.*

mulher ou um grupo de mulheres o será para todas.

Ainda assim, a crítica feminista continua trabalhando para “desmascarar os princípios que têm fundamentado o cânone literário, seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, tão marcados por preconceitos de cor, de raça, de classe social e de sexo, para, então, desestabilizá-lo e reconstruí-lo” (ZOLIN, 2005, p. 276), embora o interesse em reconstruir o cânone também seja discutível. Esse é o objetivo final desta tese: desmascarar os pressupostos ideológicos e preconceitos que têm orientado a pesquisa da obra de Flannery O'Connor e, muitas vezes, julgado a autora misógina e alinhada aos valores patriarcais para, levando em consideração seu contexto histórico, social e étnico, reconstruir a visão da crítica sobre sua obra.

1.4 “On the subject of the feminist business”⁵²: crítica feminista, gênero e a obra de O'Connor

A crítica feminista voltaria sua atenção para O'Connor e sua obra apenas a partir da década de 1980, mas resenhistas e leitores estavam cientes de sua condição de mulher desde o início. Logo após a publicação de *Wise Blood*, William Goyen comenta em sua resenha que o romance não é convincente e que “a senhorita O'Connor parece contar sua história com os dentes cerrados em uma espécie de alegria *Tomboy*⁵³, *Mean-Moll*⁵⁴, e algumas vezes ela escreve a si mesma em episódios que precisam se esforçar para livrarem-se dela”⁵⁵ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 7). Martin Greenberg, por sua vez, acredita que o romance tem méritos e que “nunca poderia imaginar, pelo vigor e ousadia da escrita, que Flannery O'Connor

⁵² “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.” (O'CONNOR, 1979, p. 176)

⁵³ “Tomboy” é uma palavra geralmente utilizada para identificar uma garota que se veste e age como um garoto, com traços considerados mais “masculinos” do que “femininos”.

⁵⁴ O termo “moll” pode significar tanto uma prostituta quanto a namorada ou companheira de um criminoso. O adjetivo “mean”, por sua vez, pode tanto significar tanto mesquinha, avarenta e cruel, quanto assustadora ou barata.

⁵⁵ “Miss O'Connor seems to tell her story through clenched teeth in a kind of Tomboy, Mean-Moll glee, and a few times she writes herself into episodes that have to contrive themselves to deliver her out of them, and then she is compelled to go on too far beyond or in the direction of sensationalism.” William Goyen. “Unending Vengeance.” *New York Times Book Review*, 18 May 1952, p. 4.

é uma mulher”⁵⁶(SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 19). Fica claro que, quando a escrita de O'Connor é considerada falha pelos críticos, isso se deve ao fato de ser mulher (já que nenhum homem seria chamado de “tomboy” e “mean-moll”) e, quando é elogiada, os críticos demonstravam surpresa com o fato de ser fruto do trabalho de uma mulher.

A própria autora comenta em uma carta de 2 de maio de 1952 que sua editora havia enviado uma cópia de *Wise Blood* para Evelyn Waugh, escritor britânico renomado, e seu comentário foi: “Se este é realmente o trabalho sem ajuda de uma jovem mulher [*lady*], é um produto notável” e O'Connor continua: “Minha mãe ficou muito insultada. Ela colocou ênfase em *se* e *lady*. Ele acha que você não é uma lady? ela diz. QUEM é ele?”⁵⁷(O'CONNOR, 1979, p. 35–36, grifo da autora). Por essa carta, é possível perceber toda a carga semântica carregada pela palavra *lady* que designa não apenas uma pessoa do sexo feminino, mas também aquela que atende aos restritivos e exigentes padrões da sociedade para uma mulher respeitável. Percebemos também todas as pressões depositadas sobre a escritora que é menosprezada pela crítica literária e colegas escritores se for uma *young lady* e é pressionada pela família e pela sociedade em que vive a ser uma *Southern lady*.

Essas pressões estão diretamente relacionadas à questão colocada no item anterior: “as mulheres escrevem de forma diferente dos homens?”. Se a crítica feminista não conseguiu uma resposta definitiva para esse questionamento, muitos críticos da época julgavam possuí-la, como Isaac Rosenfeld que escreve em 1952, a propósito do lançamento de *Wise Blood* e de uma coletânea de contos de Nadine Gordimer:

A Srta. [Nadine] Gordimer é muito mais articulada do que a Srta. O'Connor, tem um vocabulário mais amplo (do qual ela usa muito, especialmente em descrições) e um interesse na superfície e nas qualidades das coisas, que produz em sua escrita, em suas melhores passagens, uma quantidade considerável de objetividade, e nos momentos mais pobres um caso de adjetivite, o estilo “feminino”. Ela também é uma escritora muito mais correta do que a Srta. O'Connor; seu ritmo parece ter sido marcado com um

⁵⁶ “You would never guess from the vigor and boldness of the writing that Flannery O'Connor is a woman.” Martin Greenberg. “Books in Short.” *American Mercury* 75 (July 1952), 111-13.

⁵⁷ If this is really the unaided work of a young lady, it is a remarkable product.” My mother was vastly insulted. She put the emphasis on if and lady. Does he suppose you're not a lady? she says. WHO is he?

cronômetro⁵⁸ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 17)

O estilo “feminino”, para Rosenfeld, seria o uso exagerado de adjetivos e preocupação com descrições e superfícies, algo de que O'Connor carecia, embora tivesse, segundo ele, escolhido bons temas e trouxesse mais “angústia”, isto é, tratasse os temas com mais “profundidade” que Gordimer. De fato, mulheres cuja obra não sofresse de “adjetivite” pareciam surpreender os críticos, como este trecho de Joe Lee Davis deixa transparecer: “ela [O'Connor] é facilmente uma das mais surpreendentes ‘escritoras’ do Sul desde Carson McCullers”⁵⁹ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 23). As aspas destacando o termo escritoras demonstra todo o desdém e desconfiança de Davis em relação a mulheres escrevendo; pode tanto significar que ele não acredite que mulheres possam ser escritoras, quanto que não acredite que o fato de serem mulheres tenha alguma relevância.

John Cook Willie vai mais além ao afirmar que O'Connor “parece uma mulher que gosta furtivamente da coceira úmida de seu pé de atleta literário. [...] Mas a garota sabe realmente escrever. [...] A Srta. O'Connor parece detestar a maioria de suas mulheres, ter pouco mais do que desprezo por seus homens”⁶⁰ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 23). Essa opinião de que O'Connor detesta suas personagens femininas e trata-as pior do que às masculinas se tornaria bastante difundida, mesmo entre as críticas feministas. Mesmo após o lançamento de seu segundo livro, *A Good Man Is Hard to Find*, em 1955, as resenhas ainda apontavam para o fato de que O'Connor escrevia “histórias fulminantes e sarcásticas vêm de outra talentosa senhora sulista cujo trabalho é pouco feminino”⁶¹ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 36).

⁵⁸ “Miss [Nadine] Gordimer is much more articulate than Miss O'Connor, has a larger vocabulary (which she makes too much use of, especially in descriptions) and an interest in the surface and qualities of things, which produces in her writing, in its best passages, a considerable amount of objectivity, and in its poorest moments a case of adjectivitis, the “feminine” style. She is also a much more correct writer than Miss O'Connor; her pacing seems to have been timed with a stop-watch [...] Isaac Rosenfeld. “To Win by Default.” *The New Republic* 127 (7 July 1952), 19-20.

⁵⁹ “But she is easily one of the most startling ‘writing women’ to come out of the South since Carson McCullers...” Joe Lee Davis. “*Outraged or Embarrassed.*” *Kenyon Review* 15 (Spring 1953), 320-26.

⁶⁰ “She seems like a woman who furtively enjoys the moist itch of her literary athlete’s foot. The attentive reader will sometimes even catch her grinning at her own desecrated monument. But the gal can really write. [...] Miss O'Connor seems to detest most of her women, to have little more than contempt for her men.” John Cook Willie. “*The Unscented South.*” *Saturday Review*, 4 June 1955, p. 15.

⁶¹ “These ten witheringly sarcastic stories come from another talented Southern lady whose work is

Assim, o primeiro livro a abordar a obra de Flannery O'Connor a partir da perspectiva feminista foi *Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*, de Louise Westling, publicado em 1985. Apesar de as próprias escritoras estudadas acreditarem não haver ligações entre suas obras, Westling defende que Welty, McCullers e O'Connor estão intimamente ligadas por suas características pessoais, por sua época e por sua região, isto é, por sua identidade enquanto escritoras sulistas e, enquanto tais, o estudo comparado de suas obras é uma “oportunidade de examinar as inter-relações de uma tradição literária feminina distintiva, coerente” ⁶²(1985, p. 1). Ainda assim, Westling demonstra mais apreço pela obra de Eudora Welty do que pelas obras das outras escritoras, que acredita que lutam contra a condição de mulher, enquanto Welty a celebra.

Westling acredita que O'Connor escreve repetidamente a mesma história, na qual há uma figura materna forte que “deve ser punida pela autoridade masculina por suas tentativas de controlar o mundo ao seu redor” ⁶³(1985, p. 3). Tais mães exerceriam um poder opressivo sobre as filhas, que “resistem à feminilidade” ao confrontarem as mães. Apesar de concordarmos com o fato de que o tema do confronto entre mãe representando os ideais sulistas e filha resistindo a eles ser recorrente na obra da autora, é importante destacar que os destinos das personagens femininas não são punições divinas por sua tentativa de controle, mas são reafirmações do poder patriarcal que se estende e subjuga tanto as mulheres que a ele se submetem, quanto as que desejam confrontá-lo. Além disso, as filhas resistem ao ideal moralista de feminilidade defendido pelas mães e o consideram limitado e ultrapassado, o que não significa que neguem sua condição de mulher.

No primeiro capítulo, intitulado “O Flagelo da Mulher Sulista” (“The Blight of Southern Womanhood”), Westling explora as históricas relações entre o ideal de mulher branca sulista, o sistema escravagista predominante no Sul e o papel dos

highly unladylike. “*Such Nice People*.” *Time*, 6 June 1955, p. 114.

⁶² “opportunity to examine the interrelations of a coherent, distinctively feminine literary tradition”

⁶³ “story after story of strong mothers who must be punished by masculine authority for their attempts to control the world around them. The sour and resentful children of these women stand as emblems of their mother’s debilitating power. Daughters set themselves at odds with their mothers in resistance to femininity, one by seeking to escape her mother’s fate of childbearing and other deliberately wearing ugly clothes and acting rude”.

homens brancos. A mulher branca sulista ideal seria uma versão da mulher vitoriana, que deveria representar sua cultura e as virtudes cristãs, além de manter a “pureza racial”, características que, teoricamente, lhe garantiriam a admiração e o amor dos homens brancos. No entanto, os padrões culturais impostos às mulheres eram frequentemente traídos pelos homens, que envolviam-se eroticamente com mulheres negras, gerando filhos conhecidos por todos, porém nunca reconhecidos. Além de sofrerem com as restrições impostas a elas pelo ideal de *Southern belle*, as mulheres também sofriam com as traições dos maridos a olhos vistos, que amavam ao ideal mais do que às mulheres reais e negavam a elas também a experiência plena de sua sexualidade. Enquanto as mulheres negras eram erotizadas e objetificadas, os sentimentos sexuais dos homens brancos para com suas esposas eram carregados de culpa pela dessacralização do ideal de feminino.

As mulheres eram os *objetos* de adoração, as musas ou guias santas para esses homens que viam a si mesmos como tendo estabelecido um mundo aculturado de cavalheiros. Sua visão patriarcal, legitimada pela confiança Protestante no Antigo Testamento e nos ensinamentos de São Paulo, dominaram a discussão sulista sobre os padrões sociais regionais.⁶⁴ (WESTLING, 1985, p. 17)

Em seguida, Westling investiga como teria sido a formação das três autoras estudadas no Sul das primeiras décadas do século XX. De acordo com ela, embora a visão sobre as mulheres sulistas tenha mudado ligeiramente em relação ao século anterior, a ambição e a inteligência ainda eram atributos indesejáveis nas mulheres, fato este que é observável no difícil acesso das mulheres ao ensino superior. A maioria das universidades da Geórgia, por exemplo, não aceitava mulheres, mas, como forma de apaziguar os ânimos, foram criadas algumas instituições exclusivas para o público feminino, que, no entanto, não conseguiam atingir os níveis mínimos de excelência das outras instituições. Os obstáculos para mulheres que almejavam a carreira literária eram ainda maiores.

As mulheres brancas sulistas, em especial das classes econômicas mais

⁶⁴ “Women were the objects of worship, the muses or guiding saints for these men who saw themselves as having established a chivalric and cultured world. Their patriarchal vision, legitimized by Protestant reliance on the Old Testament and the teachings of St. Paul, dominated nineteenth-century Southern discussion of regional social patterns”

favorecidas, eram relegadas à esfera doméstica e, por isso, a vida social nessas sociedades tinha até características matriarcais. Escritoras como Flannery O'Connor cresceram em ambientes dominados por mulheres fortes que, no entanto, transformaram-se em modelos negativos para as meninas, que buscavam diferenciar-se das mães. Apesar disso, Westling enfatiza que a obra de O'Connor foi amplamente influenciada por mulheres, não apenas pelo modelo da mãe, mas também pela mentoria da colega sulista Caroline Gordon, pela correspondência com algumas amigas escritoras e pela leitura de obras escritas por mulheres.

Welty, McCuller e O'Connor “são mulheres sulistas inevitavelmente marcadas pelas atitudes paradoxais de sua região em relação à mulher, conscientes das visões do Sul expressadas pelos escritores da Renascença Sulista” (WESTLING, 1985, p. 17). Por esse motivo, Westling defende que há preocupações em demonstrar a experiência da mulher sulista na obra das três escritoras, porém, enquanto Welty celebra a feminilidade, McCullers e O'Connor “desafiam algumas de suas suposições tradicionais” (WESTLING, 1985, p. 64).

Por ser a primeira obra a tratar a ficção de O'Connor pela perspectiva feminista, o livro de Westling é também o primeiro a levantar questões problemáticas que se perpetuariam na crítica da obra da autora. A primeira delas é a questão de considerar O'Connor conivente com a opressão patriarcal sofrida pelas mulheres devido ao “pessimismo” e à falta de esperança demonstrados nos destinos de suas personagens femininas, especialmente as inteligentes e altamente escolarizadas. Muitas críticas parecem esperar que escritoras mulheres fossem mais “otimistas” e elevassem a moral de suas leitoras, apontando soluções e caminhos para driblar a opressão patriarcal sofrida no dia-a-dia, ignorando o fato de que a própria vida de O'Connor era exemplo da quase impossibilidade do sucesso da mulher branca sulista inteligente no início do século XX nas variadas esferas de sua vida individual. A segunda questão frequente na crítica feminista é considerar que O'Connor dava tratamento diferenciado às personagens masculinas e femininas, sendo que as personagens femininas seriam punidas por suas supostas “ousadias” e as masculinas seriam mais agressivas e assertivas.

Westling chega a afirmar que há exceções, isto é, casos de personagens masculinas sendo punidas, citando três: Tarwater, do romance *The Violent Bear It*

Away, Parker, do conto “Parker's Back” e Mr. Head, do conto “The Artificial Nigger”. Todavia, é evidente que a maioria das personagens de O'Connor, sejam elas homens ou mulheres, acaba sofrendo algum tipo de revés devido à sua arrogância, e não ao seu gênero. Personagens masculinas como Old Dudley, Hoover Shoats, Hazel Motes, George Rayber, Julian, Mr. Fortune, Ashbury Fox e Thomas sofrem punições e revezes semelhantes aos destinos das personagens femininas, como estupros, assassinatos, prisões, humilhações, mortes e perdas de familiares ou posses.

Ao analisar especificamente a ficção curta de O'Connor, Westling dedica especial atenção às relações conturbadas entre uma mãe viúva que cuida de uma fazenda e sua filha ou filhos que ou são crianças ou adultos imaturos. Segundo ela, essa dinâmica é tão recorrente na obra da autora que chega a ser obsessiva, mas aponta uma diferença entre filhos e filhas. Westling defende que os filhos desejam punir ou “ensinar uma lição” às mães, enquanto as filhas terminam sendo aliadas delas normalmente porque uma força masculina externa as deixa sem opção.

Na realidade, tanto filhos como filhas desejam mostrar às suas mães o quanto estão erradas e ultrapassadas e é difícil ver uma verdadeira aliança ou cumplicidade entre mães controladoras e filhas humilhadas, como em “Good Country People”. Muitas vezes as filhas são forçadas a permanecer na fazenda com suas mães, mas a contragosto, como parte de um destino trágico e de limitação social partilhado por todas as mulheres daquela comunidade, sem alternativa em uma sociedade patriarcal. Por não serem fisicamente atraentes e cultivarem a inteligência, muitas dessas filhas são socialmente impedidas de exercer funções tradicionalmente femininas de esposa e mãe, já que não eram desejáveis nesse sentido para os homens e nem desejavam o destino das mães para si mesmas. O envolvimento com os homens, na realidade, frequentemente acaba tornando as mulheres fracas e vulneráveis, aproximando-as dos destinos das mães, como ocorre nos contos “A Stroke of Good Fortune”, “The Life You Save May Be Your Own”, “A Circle in the Fire” e “Good Country People”, todos no volume sugestivamente intitulado *A Good Man Is Hard To Find*.

Ao abordar os espaços na ficção de O'Connor, Westling parece se esquecer da associação tradicional na literatura americana e na cultura sulista entre a terra e o

feminino e focar-se apenas nos contos em que acredita que a autora usou elementos de mitologia clássica erroneamente. Ela acredita que O'Connor vê a terra como pertencendo a Deus, isto é, à autoridade patriarcal, e que apenas os homens seriam seus guardiões legítimos na terra. Apesar de admitir que O'Connor utiliza bem a associação entre o feminino e a natureza em contos como "Good Country People" e "Revelation", Westling passa um capítulo inteiro analisando as incongruências nas analogias de "Greenleaf" e "A Circle in the Fire". No entanto, concordamos com sua conclusão de que:

Em sua apresentação complexa e perturbadora de mães e filhas nos contos nas fazendas, Flannery O'Connor inadvertidamente apresentou uma imagem pungente e muitas vezes excruciante dos problemas que essas mulheres tinham ao viver juntas, de autoaversão feminina, impotência e medo justificado do ataque masculino. Ela apresenta duplos ficcionais de si mesma, como Sandra Gilbert e Susan Gubar mostraram que tantas escritoras fizeram, duplos que expressam a raiva e a frustração que é tão perigosa para as mulheres admitirem na vida cotidiana.⁶⁵ (WESTLING, 1985, p. 174)

Embora seja um livro de suma importância para o estudo da obra de O'Connor sob a perspectiva feminista, como já destacamos, *Sacred Groves* não apresenta uma análise da obra ficcional completa da autora, focando principalmente nos tais contos ambientados nas fazendas com mães e filhas que são, na realidade, apenas "Good Country People", "A Temple of the Holy Ghost", "A Circle in the Fire" e "The Life You Save May Be Your Own", todos presentes no mesmo livro. Além desses, Westling também analisa "Greenleaf" e apenas breves menções são feitas a outros contos, excluindo quase completamente os dois romances de O'Connor.

Assim, quando na conclusão do livro Westling afirma que "todas as filhas adultas de Flannery O'Connor são paralisadas sob a custódia de mães controladoras" e "mulheres inteligentes na casa dos trinta [...] que em vez de se afirmarem fervem de ressentimento do mundo social frívolo do Sul" (WESTLING,

⁶⁵ "In her complex and troubling presentation of mothers and daughters in the farm stories, Flannery O'Connor has inadvertently presented a poignant and often excruciating picture of the problems these women have in living together, of female-self-loathing, powerlessness, and justified fear of masculine attack. She presents fictional doubles of herself, as Sandra Gilbert and Susan Gubar have shown só many women writers have done, doubles who express the rage and frustration which is too dangerous for women to admit in ordinary life."

1985, p. 176)⁶⁶, está na realidade fazendo uma generalização a partir apenas da personagem Joy/Hulga e uma projeção sobre o que acredita que seria o futuro das meninas mais novas. Embora consideremos que a dinâmica mãe e filha seja muito importante para a compreensão da obra da autora, suas personagens femininas não podem ser reduzidas às conclusões advindas da análise de apenas uma pequena parte desta.

Por fim, Westling encerra seu livro reafirmando que McCullers e O'Connor punem e confinam suas personagens femininas e descrevem paisagens que são destruídas e abatidas, e têm dificuldade em definir um *self* feminino positivo, ao contrário de Welty. O problema é que, apesar de explicar muito bem o contexto social e racial em que se inseriam as autoras, a análise de Westling é principalmente psicológica e, por isso, foca mais na individualidade das autoras como fontes para a construção das personagens.

Já no artigo "Fathers and Daughters in Welty and O'Connor", de 1993, Westling analisa as obras de Eudora Welty e Flannery O'Connor no que diz respeito às reações das filhas ao poder patriarcal. Ela argumenta que ambas as autoras, mesmo escrevendo de dentro da esfera de poder do patriarcado, que influenciaria a escrita de todas as autoras sulistas, conseguem demonstrar a existência de outras formas de poder dentro de suas culturas. Diferentemente de Eudora Welty, Westling acredita que O'Connor:

dramatiza a ação punitiva do pai, esmagando e silenciando a filha assertiva. Contudo, a repetição obsessiva desta ação revela um hábito forte de rebelião e mais particularmente um padrão de autoridade e assertividade femininas que requer ataque patriarcal continuamente. Na ficção de O'Connor, a maioria das famílias é, na verdade, dominada pela mãe e, com frequência, a ação das histórias ocorre no sentido de algum tipo de punição violenta da autoridade materna por agentes de um patriarca ausente.⁶⁷(WESTLING, 1993, p. 111)

⁶⁶ "All of Flannery O'Connor's adult daughters are paralyzed wards of controlling mothers. These young women in their thirties are intelligent, with the exception of the idiot Lucynell Crater, but instead of asserting themselves they seethe with resentment at the inane social world of the rural South where they find themselves trapped."

⁶⁷ "Dramatizes the punitive action of the father, crushing and silencing the assertive daughter. Yet the obsessive repetition of this action reveals a strong habit of rebellion and more particularly a pattern of female authority and assertion that continually requires patriarchal attack. In O'Connor's fiction, most families are actually mother-dominated, and repeatedly the action of the stories moves toward some sort of violent chastisement of the mother's authority by agents of an absent patriarch."

Apesar de acreditar que a vitimização e a violência sofridas pelas personagens femininas de O'Connor indicam na realidade a força rebelde que precisava ser contida para a manutenção do *status quo* patriarcal, Westling conclui que isso indica uma identificação da autora com a autoridade patriarcal de um deus judaico-cristão. Assim, Westling acredita que O'Connor absorveu os valores religiosos vigentes em sua região, representando em sua ficção a autoridade de um deus punitivo, que frequentemente vitimiza até mesmo sexualmente as mulheres para impor sua vontade, numa espécie de "reescrita do Zeus arcaico" (WESTLING, 1993, p. 111).

Este padrão de punição da rebeldia da filha e da autoridade da mãe por um patriarca divino autoritário é encontrado, de acordo com Westling, em muitos contos de O'Connor, como em "Good Country People", "A Circle in the Fire", "A Temple of the Holy Ghost" e "A View of the Woods", nos quais a humilhação das filhas seria sempre sexual, porém de uma forma não-explicita. Repetidas vezes nas narrativas da autora "as mulheres são punidas por agentes masculinos satânicos do Pai Celestial, que exige fidelidade e submissão"⁶⁸ (WESTLING, 1993, p. 117-118).

Westling chega a afirmar que "o ponto em todas essas histórias parece ser que as filhas *devem* ser punidas pelos pais por qualquer tipo de assertividade ou reivindicação por autoridade"⁶⁹ (WESTLING, 1993, p. 118, grifo nosso) e que "O'Connor *claramente* se alinhou com esse pai punitivo em sua ficção e usou a violência sexual como um meio de humilhação para mulheres como ela mesma e sua mãe"⁷⁰ (WESTLING, 1993, p. 118, grifo nosso). Embora os argumentos de Westling de que a violência sofrida pelas personagens demonstra suas tentativas de se rebelar contra a ordem patriarcal e de mostrar as consequências desastrosas do poder patriarcal e sua insuficiência (Westling, 1993, p. 121) sejam bastante pertinentes, não estamos convencidas de que a representação das mulheres como

⁶⁸ "women are chastized by satanic male agents of the Heavenly Father, who demands allegiance and submission."

⁶⁹ The point in all these stories seems to be that daughters must be punished by fathers for any kind of assertion or claim of authority.

⁷⁰ O'Connor has clearly aligned herself with this punishing father in her fiction and used sexual violence as a means of abasement for women like herself and her mother.

vítimas seja uma forma de alinhamento de O'Connor com o poder do pai e de "defesa da legitimidade" (WESTLING, 1993, p. 121) do sistema patriarcal dominante.

Para sustentar sua conclusão, Westling chega até mesmo a usar dados biográficos da autora como sua doença (lúpus) e a vida reclusa sob os cuidados da mãe na fazenda. A lógica de argumentação da estudiosa, no entanto, embora bem construída, não parece levar à conclusão tão óbvia para Westling da validação por parte de O'Connor da violência sofrida por mulheres. O simples fato de não existir, na obra da autora, uma saída satisfatória para a violência não indica sua concordância, mas pode indicar um caráter de denúncia da condição em que se encontram as personagens.

Em 1996, são publicados dois artigos que abordam a questão de gênero em O'Connor: "Gender Dialogue in O'Connor", de Marshall Bruce Gentry, e "Displacing Gender: Flannery O'Connor's View from the Woods", de Richard Giannone. No primeiro, Gentry argumenta que, embora a crítica pareça acreditar que os homens sempre vencem nas narrativas de O'Connor, as mulheres vencem frequentemente. Ele acredita que a voz narrativa presente nas histórias da autora é de uma narradora que expõe padrões masculinos e patriarcais, como muitas das personagens dos contos, em especial Sarah Ruth de "Parker's Back". Porque todas as personagens de O'Connor internalizaram o discurso patriarcal de autoridade masculina, elas precisam se rebelar contra a autoridade do narrador para alcançar a redenção. Ao fazê-lo, as personagens, ainda que de forma inconsciente, acabam por questionar a autoridade patriarcal, rebelar-se contra ela e demonstrar seu potencial para mudança.

Enquanto narradores promovem diferenças de gênero, satirizando mulheres que são masculinas e homens que são femininos, as personagens se movem em direção à androginia e o hermafroditismo. Tal diálogo certamente era importante para O'Connor pessoalmente, pois sua posição na sociedade tornou-a capaz de entender o que é ser dominante e marginal ao mesmo tempo. Sua classe tornou sua posição em Milledgeville muito respeitável, e seu dogmatismo pessoal a aliou à autoridade religiosa, mas ela também conhecia os limites que podiam ser-lhe impostos por seu gênero, sua deficiência e até, em alguns contextos, sua condição enquanto sulista⁷¹. (GENTRY, 1996, p. 62)

⁷¹ *"While narrators promote gender differences, satirizing women who are masculine and men who*

Gentry acredita que muitas personagens femininas de O'Connor, em especial as mulheres que gerem as fazendas, desenvolveram estratégias individuais e pouco ortodoxas, assumindo características tradicionalmente masculinas para exercer controle sobre suas vidas. Por essa razão, muitas delas são comparadas a Cristo e figuras religiosas masculinas e não à Virgem Maria devido à repulsa de O'Connor pelo ideal repressivo de perfeição prescrito pela entidade da *southern belle*, uma espécie de substituto da Virgem. Além disso, Gentry chama a atenção para o fato de que as personagens masculinas que assumem papéis considerados femininos, num processo que o autor chama de “feminização”, também alcançam a redenção, ao contrário dos que rejeitam as características femininas (*femaleness*).

Já em “Displacing Gender”, Richard Giannone abre seu artigo afirmando que Flannery O'Connor “pode vir a ser uma feminista. Se assim for, O'Connor seria feminista, apesar de si mesma, pois ela confessa fidelidade a uma cultura e uma igreja patriarcal”⁷² (GENTRY, 1996, p. 62).

Giannone destaca que O'Connor fez apenas comentários esparsos sobre gênero e feminismo em suas cartas, mas que, por meio destes, e em especial uma frase escrita em setembro de 1956, em que O'Connor afirma nunca pensar sobre “qualidades que são especificamente femininas ou masculinas” e classificar as pessoas em dois grupos: “os Irritantes e os Não-Irritantes, sem levar em conta o sexo”⁷³ (O'CONNOR, 1979, p. 176), é possível perceber que a visão da autora sobre os gêneros se aproxima de uma condição na qual não há mais sexo feminino e masculino, como expresso por São Paulo em Gálatas 3:28⁷⁴. Assim, devido à visão teológica de O'Connor, “o cancelamento de qualquer divisão de sexo marca o

are feminine, the characters move toward androgyny and hermaphroditism. Such dialogue was surely important for O'Connor personally, for her position in society made her able to understand what it is to be both dominant and marginal. Her class made her position in Milledgeville very respectable, and her personal dogmatism allied her with religious authority, but she also knew the limits that could be imposed on her by her gender, her disability, even, in some contexts, her southernness.”

⁷² “Flannery O'Connor may turn out to be a feminist. If so, O'Connor would be a feminist despite herself for she avows fidelity to a patriarchal church and culture.”

⁷³ “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.”

⁷⁴ “Nisto não há judeu nem grego; não há servo nem livre; não há macho nem fêmea; porque todos vós sois um em Cristo Jesus.” Gálatas 3:28 (Almeida Corrigida Fiel)

cumprimento da promessa divina”⁷⁵ (GIANNONE, 1996, p. 73), que se tornaria realidade através da salvação e do batismo, no qual o ser humano seria revestido da natureza divina de Cristo.

Devido a essa visão, Giannone defende que as dicotomias usuais entre homens e mulheres não são o que define as narrativas de O'Connor. Personagens masculinas e femininas, jovens ou velhos, de classe alta ou baixa, todos são capazes de violência e manipulação em sua obra, e todos carecem da graça divina. “Todas as suas personagens estão fora da circunferência da definição da sociedade americana de mulheres, homens e crianças aceitáveis e nenhuma deseja adentrá-la”⁷⁶ (GIANNONE, 1996, p. 75).

No ano 2000, Sarah Gordon publica o livro *Flannery O'Connor: The Obedient Imagination*. O primeiro capítulo de seu livro é uma retomada de um artigo publicado anteriormente no qual analisava “The Crop”, um conto de O'Connor que fazia parte de sua dissertação de mestrado e o único em que a protagonista era uma escritora. Gordon afirma que as frases de abertura da narrativa já prenunciam “um motivo que subjaz a este conto e muito da ficção posterior de O'Connor – uma reação implícita contra, e talvez até desprezo por, aquelas obrigações domésticas e sociais comumente associadas ao ‘feminino’ e à mulher, especialmente no Sul tradicional.”⁷⁷ (GORDON, 2000, p. 9). No ideal de mulheridade sulista, ser uma mulher branca respeitável exclui qualquer possibilidade de “pensar por si mesma, de imaginar outros mundos, de resolver escrever esses mundos. Flannery O'Connor absorveu esse ambiente e lutou com ele em ‘The Crop’, um conto que pode ser lido, para dizer o mínimo, como subversivo da gentileza e decência.”⁷⁸ (GORDON, 2000, p. 21).

Já no terceiro capítulo, Gordon discute a ideia de literatura e as tendências intelectuais em voga na época de O'Connor. Ela afirma que, como a maioria dos estudantes que acabam de ingressar na pós-graduação, Flannery O'Connor chegou

⁷⁵ “for O'Connor the cancellation of any division by sex marks the fulfillment of God's promise”

⁷⁶ “All of her characters stand outside the circumference of American society's definition of acceptable women and men and children, and none want to enter it.”

⁷⁷ “a motif that underlies this story and much of O'Connor's later fiction – an implicit reaction against, perhaps even contempt for, those domestic and social duties usually associated with the “feminine” and womanly, especially in the traditional South.”

⁷⁸ To think for herself, to imagine other worlds, to set about inscribing those worlds. Flannery O'Connor absorbed that milieu and grappled with it in “The Crop”, a story that can be read, to say the least, as subversive of niceness and propriety.

a Iowa e entrou no Writer's Workshop sem muita bagagem e reflexão sobre o fazer literário e sem um projeto literário definido, embora já tivesse escrito, publicado e editado durante a graduação.

As ideias do modernismo americano do século XX e do *New Criticism* encontrariam na autora, então, uma mente jovem e bastante receptiva. Na década de 40, época em que O'Connor começa a ler e escrever obsessivamente e produz sua dissertação de mestrado, os críticos e literatos americanos defendiam a ideia de que o texto literário deveria ser impessoal e tratar de temas universais. Hoje, depois do advento da crítica literária feminista, sabemos que o impessoal e universal frequentemente significam masculino e cristão.

Gordon chama atenção para o fato de que "O'Connor viveu e morreu antes do florescimento da chamada segunda onda do pensamento feminista revolucionário no século vinte e que ela certamente não teria consciência dos questionamentos radicais das feministas sobre a dualidade de pensamento"⁷⁹ (GORDON, 2000, p. 96). Assim, essa questão da dualidade, em que se assume uma oposição que as feministas chamariam de binária, onde o corpo existe em oposição ao espírito, o mal em oposição ao bem e o feminino em oposição ao masculino pode estar presente na obra da autora por ser uma abordagem valorizada pela crítica literária da época e também tem relação com o pensamento religioso que era caro a O'Connor.

Isso não significa, no entanto, que a autora tenha aceitado essa visão sobre as relações entre masculino e feminino sem resistência. O'Connor almejava uma literatura impessoal e universal e, portanto, não gendrada, no entanto, Sarah Gordon oferece evidências com base no estudo dos manuscritos de vários textos da autora, em especial do romance *Wise Blood*, de que O'Connor fez experiências literárias com personagens femininas mais marcantes do que as presentes nas versões publicadas. Nos manuscritos, a figura de Sabbath Lilly aparece como uma espécie de profeta mulher, que rouba o protagonismo da personagem masculina Hazel Motes. Essa seria, então a visão original de O'Connor de uma personagem feminina empoderada, que se perdeu ao longo do processo de escrita por influência da visão

⁷⁹ O'Connor lived and died before the flourishing of the so-called second wave of feminist revolutionary thought in the twentieth century and that she certainly would not have been aware of the feminists' radical questioning of duality of thought

modernista masculina.

Como muitos de nós educados nessa época, O'Connor aprendeu bem sua lição literária. De fato, o olhar masculino era o ideal; nenhuma escritora que se respeitasse gostaria de ser vista como meiga ou sentimental ou menos do que agressiva em sua busca da verdade. Ouvir que "escrevia como um homem" era, naqueles tempos, um grande elogio. [...] Ela [O'Connor] estava, no fim das contas, determinada a combater o culto da mulheridade branca sulista com sua ênfase no "fazer bonito" e provar que era tão obstinada, capaz e dedicada a sua arte quanto qualquer homem.⁸⁰ (GORDON, 2000, p. 130)

Embora admita que a escrita de O'Connor possa ter sofrido influências do pensamento crítico da época, em especial do pensamento crítico sobre obras de outras mulheres, como *Gone With the Wind*, de Margareth Mitchell, frequentemente considerado como uma obra menor, Sarah Gordon não acredita que a influência dos Agrários tenha sido tão direta quanto acreditam outros estudiosos. Ela afirma que

O'Connor não leu os escritores Agrários e; na realidade, ela finalmente leu *I'll Take My Stand* apenas no último ano de sua vida. Embora ela conhecesse pessoalmente John Crowe Ransom, Robert Penn Warren, Andrew Lytle, Allen Tate e Caroline Gordon, ela não leu muito dos seus trabalhos (GORDON, 2000, p. 200).

O'Connor logo percebeu que deveria desenvolver um estilo próprio de escrita e, em sua obra, não apresentava uma visão nostálgica de um passado do qual o sul teria decaído após a Guerra Civil, embora a identidade sulista seja importante para compreender seu trabalho. Assim, Gordon acredita que focar o estudo da obra de O'Connor apenas em relação aos valores patriarcais e sulistas seja limitar a visão e desconsiderar o quanto a autora trabalha a questão das relações humanas.

Em 2001, ocorre a publicação de *Revising Flannery O'Connor: Southern Literary Culture and the Problem of Female Authorship*, de Katherine Hemple Prown. Baseada em seus estudos dos manuscritos de *Wise Blood*, Prown argumenta que

⁸⁰ *Like many of us who were educated at this time, O'Connor learned this literary lesson well. Indeed, the male gaze was ideal; no self-respecting woman writer wanted to be thought tender or sentimental or less than aggressive in her pursuit of the truth. To be told that one "wrote like a man" was, in those days, a high compliment. [...] She was, after all, determined to counter the cult of southern white womanhood with its emphasis on "doing pretty" and to prove herself as tough-minded, capable, and dedicated to her craft as any man.*

O'Connor mudou sua forma de escrever no início de sua carreira literária de forma a apagar personagens femininas e mascarar sua “voz feminina” para ser levada a sério pela crítica. Logo na introdução de seu livro, Prown afirma que O'Connor se alinhou aos padrões de escrita masculinos de sua época e compactuou com os valores dominantes do sul dos Estados Unidos, criando uma ficção “esmagadoramente masculinista” e endossando “uma política misógina” (PROWN, 2001, p. 6)

No nível mais básico, os manuscritos de O'Connor oferecem evidências de que, num esforço de moldar-se como uma escritora séria digna de atenção crítica tradicionalmente negada a “mulheres escritoras” do sul, ela alterou radicalmente seu panorama ficcional. Banindo personagens femininas, silenciando vozes das mulheres e redirecionando seu olhar satírico dos homens para as mulheres, O'Connor remodelou sua obra para atrair uma comunidade literária e crítica baseada nas hierarquias raciais e de gênero que tradicionalmente caracterizavam a cultura sulista.⁸¹ (PROWN, 2001, p. 3)

A conclusão de “mudança radical do panorama ficcional”, no entanto, parece ser sustentada apenas pela análise dos manuscritos de uma única obra: *Wise Blood*. Não há manuscritos remanescentes de “Good Country People” e “A Temple of the Holy Ghost”, por exemplo, e poucos de “A View of the Woods”, “The Comforts of Home”, “Revelation” e “Parker’s Back”, e a análise destes não oferece indícios de apagamento de personagens femininas em relação às versões publicadas e nem mesmo de tentativas de calar uma suposta “voz feminina”⁸².

Prown defende ainda a ideia de que as mulheres adultas presentes na ficção de O'Connor são sempre alvo de sátira e representadas como risíveis, o que indicaria o desdém da autora para com as características femininas. No entanto, a leitura do conjunto da ficção de O'Connor demonstra que tanto personagens femininas como masculinas são alvo de escárnio e apresentam potencial cômico. A

⁸¹ *On the most basic level, O'Connor's manuscripts offer evidence that, in an effort to fashion herself a serious writer worthy of the critical attention traditionally denied “lady writers” of the South, she radically altered her fictional landscape. Banishing female characters, silencing female voices, and redirecting her satirical gaze from men to women, O'Connor reshaped her work to appeal to a literary and critical community built on the gender-based and racial hierarchies that had traditionally characterized southern culture.*

⁸² Os manuscritos dos referidos contos foram consultados pela bolsista durante estágios de pesquisa no exterior realizados em 2016 e 2020, com o apoio da FAPESP.

sátira não é dirigida apenas às personagens femininas.

É importante destacar ainda que Prown não se preocupa em definir os termos que utiliza. Já no título de seu livro aparece a palavra “female”, que não possui uma tradução particularmente satisfatória em português, mas é entendida como algo próprio “da mulher”, ou seja, é um termo que se refere à característica biológica de ser mulher. Ao longo de seu texto, no entanto, a estudiosa usa vários outros termos sem deixar claros seus significados, como no seguinte trecho:

In accepting passivity and dependence as their lot, they [male protagonists] renounce all claims to a traditional *male identity* and instead become “*feminized*”. In the end, O'Connor remained unable to suppress entirely the *female-sexed voice* that speaks in her manuscripts, and her *male characters* came to function as encoded representations of the difficulties and limitations of female experience. (PROWN, 2001, p. 10, grifo nosso)

Notamos neste trecho que, ao falar das personagens masculinas dos romances de O'Connor, Prown usa a expressão “male identity” quando talvez o mais adequado seria falar em “masculine identity”, visto que estamos falando de características culturalmente impostas aos homens e não de características biológicas que os identificam como “male”. Ela afirma ainda que tais personagens são “feminizadas”, isto é, adquirem características tidas como “femininas” como passividade e dependência. No entanto, o texto continua dizendo que O'Connor não conseguiu suprimir sua “voz de mulher” (“female-sexed voice”), sem, no entanto, deixar claro o que entende por “voz de mulher”. Sendo O'Connor biologicamente uma mulher que se identificava enquanto mulher, o que tornaria sua voz qualquer outra coisa que não uma “voz de mulher”?

Sabemos que existem vertentes da crítica feminista que falam em uma linguagem feminina, com características consideradas femininas por essa vertente, mas que não necessariamente é usada apenas por mulheres. Como já explicamos acima, existem também vertentes que acreditam que anatomia é textualidade e que as mulheres deveriam escrever com seus corpos, porém Prown aborda vários aspectos culturais e sociais em seu livro como causadores do que chama de “mascaramento da voz de mulher” e não explicita ser adepta desta vertente de crítica. Mesmo as críticas que acreditam que existam semelhanças e metáforas

recorrentes nos escritos das mulheres não conseguiram ainda definir características que sejam comuns a todas as mulheres.

O texto se complica ainda mais quando ela afirma que os homens da ficção de O'Connor "funcionam como representações codificadas das dificuldades e limitações da experiência da mulher". Mais adiante, Prown fala ainda que O'Connor tentou construir sua carreira em oposição a uma "explicitly 'female' aesthetic" (PROWN, 2001, p. 12) sem novamente explicar qual estética seria a "estética da mulher" e quais características atribui a ela. Aparentemente, essa "estética da mulher" ou essa "voz da mulher" seria definida apenas em oposição aos padrões literários masculinos e, mais especificamente, padrões do *New Criticism*, caindo mais uma vez nas divisões binárias que parecem definir aquilo que é próprio da mulher apenas em oposição àquilo que é próprio do homem.

No primeiro capítulo, Prown explica muito bem os valores dos Agrários/Fugitivos e do *New Criticism* em relação ao gênero, à raça e à tradição literária sulista. Ela afirma que essa estética buscava se opor à literatura produzida no século dezenove e, portanto, combatia a idealização da mulher. A maneira com que o faziam, no entanto, parecia reforçar ainda mais os valores antigos, representando o corpo feminino como decadente, muitas vezes violado e desmembrado. Esses críticos e escritores buscavam ainda valorizar o "intelecto do homem adulto" e, portanto, qualquer mulher que almejasse se tornar uma escritora deveria adotar uma persona masculina e aderir aos seus valores. Prown acredita que foi exatamente isso que Flannery O'Connor fez, especialmente sob a influência de seus mentores na pós-graduação em Iowa, período em que começou a escrever o romance *Wise Blood*.

Para ela, o uso que O'Connor faz do grotesco serviria ao propósito de chocar a sensibilidade das leitoras (*lady readers*), para se diferenciar de outras escritoras. A estudiosa defende que ao ver críticas dos trabalhos de colegas escritoras que não eram levadas a sério por serem "femininas", isto é, delicadas, O'Connor teria trabalhado para escrever de forma "menos feminina". O argumento é um pouco falho, no entanto, na medida em que os escritos mencionados por Prown como evidência desse apagamento da "voz feminina" não têm características delicadas, ao contrário, são histórias de violência. É evidente que as opiniões de Paul Engle,

Ransom e Warren no Iowa Writers Workshop podem ter tido impacto no desenvolvimento dos primeiros trabalhos profissionais de O'Connor. porém, como afirma Sarah Gordon (2000), O'Connor só leu os manifestos e textos essenciais dos Agrários anos depois de deixar o programa de pós-graduação.

Já em 2004 foi publicado e editado por Teresa Caruso, *"On the subject of the feminist business"*: re-reading Flannery O'Connor, uma reunião de artigos publicados por vários estudiosos da autora. Na introdução do livro, Caruso explica que a crítica literária feita da obra de O'Connor parece ter girado principalmente em torno da teologia, deixando de lado a temática do feminismo. Ela defende ainda que "embora a posição religiosa de O'Connor certamente ofereça uma base válida e fértil para a crítica teológica, para muitos leitores essas interpretações teológicas têm falhado em proporcionar entendimento completo [...] de suas histórias"⁸³(CARUSO, 2004, p. 1) e destaca que, ao oferecer apenas um tipo de leitura da obra da autora, a crítica corre o risco de diminuir sua importância no cenário literário.

Um motivo oferecido por Caruso para explicar a ausência de trabalhos de crítica feminista sobre a obra de O'Connor são as temáticas abordadas. Os contextos sociais e culturais acabam por limitar os assuntos sobre os quais as escritoras falam, gerando certos padrões, preocupações e técnicas que, em geral, revolvem em torno das tarefas e do papel desempenhado pela mulher no ambiente doméstico e familiar. Embora os enredos de O'Connor frequentemente aconteçam em ambientes domésticos, seus temas não envolvem as atividades e papéis tipicamente desempenhados por mulheres.

Outro motivo seria que muitas de suas personagens femininas são representadas como vítimas de violência e opressão e não de forma empoderada e libertadora. Seus textos não oferecem soluções satisfatórias para as mulheres e isto porque "as mulheres sobre as quais ela escreve são mulheres reais imersas na forte sociedade patriarcal do Sul, mulheres que são uma parte integral da cultura que produz e define aquela sociedade"⁸⁴ (CARUSO, 2004, p. 4). O'Connor não cria

⁸³ While O'Connor's spiritual stance certainly offers a valid and fertile basis for theological criticism, for many readers these theological interpretations have long failed to afford complete [...] understanding of her stories

⁸⁴ The women she writes about are real women immersed in the strong patriarchal society of the

mulheres ideais ou mesmo mulheres reais que conseguem criar uma saída e escapar da opressão patriarcal; ela escreve sobre a experiência feminina que observa e experimenta:

suas mulheres [...] estão aprisionadas em uma cultura que define a mulher somente em oposição ao homem, uma sociedade que valoriza suas mulheres apenas por suas obrigações para com os homens. As mulheres de O'Connor são, de alguma maneira, efetivamente silenciadas ou submetidas a apagamentos – aquelas mulheres a quem uma voz é dada são, ainda assim, silenciadas já que não falam com autoridade. As mulheres de O'Connor são impotentes diante do patriarcado que as controla, um controle que se estende para além do meramente físico até o inconsciente, manipulando suas ações⁸⁵ (CARUSO, 2004, p. 3)

É verdade que a maioria das personagens femininas de O'Connor é impotente e fala sem autoridade, porém isto não é verdade para todas elas, como o exemplo de Sarah Ruth, de *Parker's Back* parece demonstrar. De todo modo, Caruso chama atenção para o fato de que mesmo que as mulheres de O'Connor sejam desempoderadas, isto não é suficiente para acusá-la de misoginia. Ao contrário, a estudiosa defende que justamente pelo fato de a obra da autora não oferecer a quem a lê aquilo que normalmente se espera de uma escritora, a crítica deveria estudá-la como uma possibilidade para novas abordagens dentro da própria crítica feminista.

Mais recentemente, Monica Miller publicou um artigo intitulado “Country People: Depictions of Farm Women in Flannery O'Connor's Short Fiction”, em que propõe uma releitura das mulheres fazendeiras de O'Connor, como Mrs. McIntyre e Mrs. May, que tradicionalmente foram encaradas pela crítica como objeto de escárnio do narrador. À luz de cartas não-publicadas trocadas por Flannery O'Connor e sua mãe Regina, encontradas no arquivo da Emory University, em Atlanta, Miller afirma que “as mulheres da fazenda de O'Connor fornecem uma importante contra-narrativa às representações anteriores da vida agrária do sul, de

South, women who form an integral part of the culture that produces and defines that society.

⁸⁵ *Her women [...] are imprisoned within a culture that defines female only in opposition to male, a society that values its women only for their duty to men. O'Connor's women are, in some manner, effectively silenced or subject to erasure – those women who are given a voice are nevertheless silenced in that they do not speak with authority. O'Connor's women are powerless in the face of the patriarchy that controls them, a control that extends beyond the merely physical into the unconscious, manipulating their actions*

Erskine Caldwell a William Faulkner”⁸⁶(MILLER, 2020, p. 113).

Nessas cartas, O'Connor, ainda vivendo no norte, demonstra preocupação com a mãe que havia decidido gerenciar a fazenda Andalusia, não por acreditar que ela seria incapaz, mas por pensar que seria uma tarefa muito pesada e estressante. Com base nisso, Miller acredita que as personagens inspiradas em Regina não deveriam ser encaradas apenas como figuras patéticas, dignas do ridículo, mas como mulheres de ação, que agem sobre sua própria vida para garantir seu sustento.

Ela defende que as representações de O'Connor da vida na fazenda contrastam com a obra de outros autores sulistas e “também desmentem a visão Agrária romântica (e míope) do Sul mitificada por escritores como os 'Doze sulistas furiosos' na década de 1930 em *I'll Take My Stand*”⁸⁷(MILLER, 2020, p. 113). Diferentemente do que os Agrários defendiam, a ideia pragmática de relação com a terra presente em O'Connor, em especial através de suas mulheres, preocupadas com questões práticas da fazenda, contraria o ideal nostálgico e quase bucólico da vida rural e pastoril no Sul e o faz por meio das personagens femininas.

Enquanto “a maioria dos estudos que contemplam o papel das mulheres na obra de O'Connor concorda com esse entendimento, que suas histórias representam uma rejeição consistente do feminino”⁸⁸ (MILLER, 2020, p. 113), Miller (2020, p. 114-115) acredita que

ao levar mais em consideração as realidades do 'universo histórico, visível' pelo qual O'Connor foi ao mesmo tempo influenciada e buscava representar – particularmente as realidades materiais de administrar uma fazenda – vemos menos uma tendência anti-feminina e mais uma tendência anti-sentimental⁸⁹

Isso porque suas personagens não veem as fazendas como refúgios, mas sim com uma propriedade com funções práticas, ou seja, como um negócio. Essa

⁸⁶ “O'Connor's farm women provide an important counternarrative to earlier depictions of agrarian southern life, from Erskine Caldwell to William Faulkner.”

⁸⁷ “they also belie the romantic (and myopic) Agrarian vision of the South mythologized by writers such as the “Twelve Angry Southerners” in 1930s *I'll Take My Stand*.”

⁸⁸ “most scholarship that contemplates the role of women in O'Connor's work concurs with this understanding, that her stories represent a consistent rejection of the feminine.”

⁸⁹ “I believe that by more fully taking into account the realities of the “visible, historical universe” that O'Connor was both influenced by as well as seeking to render—particularly the material realities of running a farm—we see less of an antifemale bias and more of an antisentimental bias.”

mudança de perspectiva do sentimental para o negócio pressupõe mudanças também para o papel das mulheres no contexto do agronegócio:

Para sobreviver, elas devem rejeitar as características tradicionalmente femininas de domesticidade e educação em favor de traços “masculinos”, como pragmatismo e racionalidade; essa mudança de domesticidade e feminilidade reflete uma mudança econômica maior. No entanto, dado o contexto sócio-histórico de meados do século, o sul rural no qual O’Connor estava escrevendo (e sua mãe estava trabalhando), essa busca pela sobrevivência financeira não pode escapar da dupla obrigação das expectativas de gênero. Não posso conceber uma personagem feminina verossímil que possa ser julgada favoravelmente em tais circunstâncias.⁹⁰(MILLER, 2020, p. 114)

As condições financeiras desfavoráveis exigiam que tais mulheres exercessem papéis considerados masculinos, como administrar uma fazenda com sucesso, ser racional e impor suas vontades, ao mesmo tempo em que a sociedade continuava a esperar que fossem educadas, submissas, agradáveis e belas. Essas mulheres acabam, portanto, falhando em atender aos ideais de gênero tanto masculinos quanto femininos, o que fez com que fossem vistas como ridículas e cômicas. Apesar de considerar que estas mulheres são, em sua maioria, narcisistas, intolerantes, racistas e arrogantes, Miller sugere que o tom do narrador em relação a elas não é somente irônico, mas critica a postura de muitos críticos em desconsiderar as reclamações delas como frutos de histeria e exagero.

1.5 Existe um grotesco feminino?

Como explicado no início do capítulo, não há consenso sobre o grotesco, apenas tentativas de explicação. O entendimento de algo como grotesco depende, portanto, não apenas do padrão (estético, cultural, social ou religioso) ao qual ele se relaciona, mas também de qual teoria ou “explicação” adotamos. Se já não existe um sentido unívoco e uma teoria definitiva sobre o grotesco, o grotesco feminino é

⁹⁰ “In order to survive, they must reject traditionally feminine characteristics of domesticity and nurturing in favor of “masculine” traits such as pragmatism and rationality; this shift away from domesticity and femininity mirrors a larger economic shift. However, given the sociohistorical context of the midcentury, rural South within which O’Connor was writing (and her mother was working), such a pursuit of financial survival cannot escape the double bind of gender expectations. I cannot conceive of a credible female character who might be judged favorably in such circumstances.”

ainda menos explorado e explicado, a começar pela definição do que entendemos como “feminino”. É preciso levar em consideração a discussão feminista sobre os conceitos de “mulher” e “feminino” para tentar explicar o que seria o grotesco feminino.

O livro de Mary Russo, por exemplo, uma das obras mais relevantes e abrangentes sobre o tema, foi intitulada em inglês como *The Female Grotesque: Risk, excess and modernity* (1995), e traduzida no Brasil como *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* (2000). Aqui já podemos levantar uma questão primordial: trata-se de mulheres grotescas ou de grotesco feminino, isto é, levaremos em consideração o sexo e a biologia da mulher (*female*), ou tratamos da construção cultural do “feminino”, que independe das questões biológicas? Russo leva em conta o corpo físico da mulher, suas representações e configurações nas culturas estadunidense e inglesa em consideração, mas afirma também que, no contexto de seu livro, “o termo 'grotesco feminino' não garante a presença de mulheres nem exclui corpos masculinos ou subjetividades masculinas” (RUSSO, 2000, p. 26). Isso porque, de acordo com Russo, o grotesco feminino é essencial para a formação das identidades tanto masculinas quanto femininas. Entender o grotesco feminino como um corpo “diferente”, um espaço e abjeção e risco seria primordial também para o desenvolvimento de uma ideia de masculino.

“Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso” (RUSSO, 2000, p. 25). Para muitos artistas, essa associação do corpo feminino com a terra, o natural e o material têm sido fonte de inspiração positiva na representação da feminilidade, em uma visão arquetípica que “valoriza as imagens tradicionais da mãe terra, da bruaca, da feiticeira e da vampira e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos 'primordiais'” (RUSSO, 2000, p. 13). No entanto, Russo chama a atenção para a possibilidade de deslizar do arquétipo para a misoginia, colocando o feminino em um espaço de abjeção e repugnância, junto a todos os detritos do corpo.

Além da concepção do grotesco feminino como repugnante, aterrorizante, em contato com o cavernoso e visceral, há também a percepção como algo superficial, marginal, rebuscado e cheio de detalhes irrelevantes, “como simples elementos

decorativos fantásticos sem implicações morais” (RUSSO, 2000, p. 13–14) que figuravam ao lado das obras de arte “sérias”. Basicamente, essa visão do grotesco como superfície observa, literaliza e objetifica a mulher, transformando-a em mera aparência, moda e detalhes ornamentais. Para Russo, essas duas formas de ver o grotesco feminino, características do Renascimento e do barroco, ressurgem no século XX, gerando um grotesco feminino de “mulheres mutantes” e “aberrações”.

Russo argumenta que “o grotesco, particularmente como uma categoria corporal, emerge como um desvio da norma” (RUSSO, 2000, p. 17). Mas, se o corpo grotesco é aquele que foge à regra, “a expressão 'grotesco feminino' ameaçaria se tornar tautológica, visto que o feminino é sempre definido em oposição à norma masculina” (RUSSO, 2000, p. 24), isto é, o feminino é sempre marcado pela diferença.

A normalização dos corpos imposta às pessoas cria categorias de mulheres “aceitáveis” e “grotescas”, numa “constante segmentação de mercado que requer modelos diferentes para mercados diferentes e, por conseguinte, classifica e mede um corpo feminino ou parte do corpo comparando-os uns aos outros” (RUSSO, 2000, p. 24). No entanto, para Russo não são apenas as mulheres deformadas, anãs, aleijadas, duplas que são encaradas como grotescas e transformadas pelo olhar da sociedade em espetáculo, mas também o são as mulheres que se destacam pela excepcionalidade “positiva”, pelo voo, pela acrobacia, que seriam, num primeiro momento, associadas ao sublime, pois continuam estigmatizadas e à margem do normal, apesar de se destacarem pela ação, pelo espetáculo ativo. Russo critica o que vê como uma tendência por parte do movimento feminista norte-americano de normalizar esta mulher aérea, excepcional, como um ideal de mulher segura.

Pelo menos nos Estados Unidos, tem-se feito um considerável esforço para garantir que as feministas sejam “mulheres normais” e que nossas aspirações políticas sejam a “tendência geral” [...] esta estratégia normalizante não pode esconder o seu preconceito de classe e a fixação a uma “mobilidade ascendente” que depende de se deixar os outros para trás. Além disso, ela reconhece grande parte da misoginia que permeia o medo de “perder a própria feminilidade”, “expor-se ao ridículo”, “afastar os homens” (isto é, homens poderosos) ou cometer “erros”. Mais importante de tudo, não questiona os próprios termos e processos da normalidade. (RUSSO, 2000, p. 37).

Em *História da Feiura*, Eco dedica um capítulo inteiro à representação das mulheres principalmente na Idade Média e no Renascimento. De acordo com ele, na Idade Média a feiura de uma mulher era associada à sua malícia interior e seu poder de sedução. A mulher velha, por exemplo, era símbolo da decadência física e moral, em oposição à mulher jovem, símbolo de beleza e pureza. No Renascimento, por sua vez “a feiura feminina torna-se, antes, objeto de divertimento burlesco, com o elogio irônico de modelos que se afastam dos cânones estéticos dominantes; o período barroco chega, por fim, a uma avaliação positiva das imperfeições femininas” (ECO, 2015, p. 159). No entanto, dos exemplos oferecidos por Eco, apenas uma pequena minoria parece elogiosa da mulher que destoa dos padrões (em especial o elogio à mulher manca de Montaigne), mas a mulher é ainda assim, objetificada. A maioria das representações da mulher grotesca tem um caráter fortemente negativo, misógino e de zombaria, como neste trecho de Boccaccio, escrito entre 1363 e 1366:

A mulher é animal imperfeito, arrebatado por mil paixões desagradáveis e abomináveis até de lembrar [...] Nenhum outro animal é menos limpo que elas; até mesmo o porco, que às vezes chafurda no lodo, nada deve à feiura delas; e se alguém pretendesse negá-lo, bastaria olhar as suas partes ou procurar os locais secretos onde, envergonhando-se, escondem os horríveis instrumentos que utilizam para extrair de si os humores supérfluos (ECO, 2015, p. 159)

É possível ver como o “corpo anatomicamente cavernoso” a que se referia Russo foi historicamente o espaço de abjeção, despertando a sensação de estranhamento nos homens (de que falava Freud em “O infamiliar”) e, consequentemente nos artistas de séculos passados, em sua esmagadora maioria do sexo masculino. A feiura e o grotesco foram, em grande medida, armas utilizadas na literatura contra as mulheres.

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, como demonstra Eco.

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.

Tratando mais especificamente do uso do grotesco por escritoras sulistas e não necessariamente falando sobre personagens femininas, Patricia Yaeger expressa a necessidade de mudanças nos modelos para analisar a escrita das mulheres sulistas. Em primeiro lugar, “em vez de sustentar a crença na *belle* ou 'miniatura' feminina como a figura feminina prototípica do sul, quero colocar em seu lugar uma procissão de mulheres gigantes”⁹¹ (YAEGER, 2000, p. xi). As mulheres gigantes são as personagens altas, grandes, gordas, ativas que destoam do padrão de *belle* que é pequena, delicada, quieta e, basicamente, não incomoda ninguém. Yaeger sugere investigar:

a prevalência na literatura das mulheres do sul sobre a carne que foi

⁹¹ “instead of sustaining a belief in the belle or female 'miniature' as the prototypical southern female figure, I want to put in her place a procession of giant women”

rompida ou dividida pela violência, de corpos fraturados e excessivos nos dizendo algo que as diversas culturas do sul não querem que digamos. Ou seja, em vez do grotesco como uma forma decadente, quero examinar a importância dos modelos irregulares do corpo dentro de uma sociedade extremamente regulamentada e focar nas figuras de personagens danificadas, incompletas ou extravagantes descritas sob rubricas peculiarmente adequadas às histórias do sul em que o corpo é simultaneamente fracionado e oprimido⁹² (YAEGER, 2000, p. xiii)

O argumento é que as mulheres sulistas usam o grotesco e a violência com frequência porque estão falando de uma região na qual o grotesco não era simbólico; os corpos (especialmente o corpo negro) eram fraturados e oprimidos na realidade. Escritoras da segunda metade do século XX, como O'Connor, escrevem sobre uma região e uma sociedade em convulsão com as mudanças sociais e raciais em curso. Para uma sociedade estratificada, baseada na opressão de negros e mulheres, qualquer ato ou corpo que fugisse à norma era reprimido, bem como a própria possibilidade de subversão. Esse ato ou corpo inesperado, dissonante reprimido, retorna como monstruoso para a classe dominante. Na escrita das mulheres sulistas, “em vez de reduzir a desordem à regra, a dissonância é ampliada ou multiplicada”⁹³ (YAEGER, 2000, p. 7) e a resistência branca às mudanças é representada. Portanto, “o grotesco é onipresente na ficção feminina do sul, não como uma filigrana decorativa, mas como um espaço de obsessão política”⁹⁴ (YAEGER, 2000, p. xiii).

As estratégias utilizadas por essas escritoras em sua ficção incluem, de acordo com Yaeger, explosões de monstruosidade e violência, imagens de injustiças que, apesar de não serem reconhecidas, são amplamente conhecidas, imagens de negligência e desconsideração, mulheres gigantes e corpos híbridos, numa tentativa de levar leitores a reconhecer e considerar aquilo que já é amplamente conhecido, porém não abordado claramente.

⁹² “I will explore the prevalence in southern women's writing of flesh that has been ruptured or riven by violence, of fractured, excessive bodies telling us something that diverse southern cultures don't want us to say. That is, instead of the grotesque as a decadent form, I want to examine the importance of irregular models of the body within an extremely regulated society and to focus on figures of damaged, incomplete, or extravagant characters described under rubrics peculiarly suited to southern histories in which the body is simultaneously fractioned and overwhelmed.”

⁹³ “Instead of reducing disorder to rule, dissonance gets magnified or multiplied”

⁹⁴ “the grotesque is omnipresent in southern women's fiction not as a decorative filigree but as a space of political obsession”

Apesar de afirmar repetidas vezes em seu livro que escreve sobre a feiura e não sobre o grotesco, considerado por ela como uma categoria “extrema”, as características e a função da feiura na escrita de mulheres sulistas explicadas por Monica Miller em seu livro *Being Ugly: Southern Women Writers and Social Rebellion* (2017) são muito semelhantes ao grotesco. Portanto, consideramos que seu estudo possa ser útil para nossa tese considerando um dos aspectos que tornam as mulheres grotescas.

A tese central do livro de Miller é que “as mulheres do sul criaram personagens femininas fisicamente feias para rejeitar, subverter e se rebelar contra as restrições estreitas das expectativas sulistas retrógradas de gênero em relação ao casamento e à maternidade”⁹⁵ (MILLER, 2017, p. 2). Miller chama atenção para o fato de que a “feiura” no sul dos Estados Unidos significa mais do que uma aparência desagradável ou fora dos padrões, mas um comportamento rude ou inapropriado, logo, no contexto de O'Connor, uma mulher feia pode muito bem significar uma mulher rebelde. Dessa forma, “ao chamar a atenção para si mesma, a feiura constitui um confronto e uma exigência de reconhecimento”⁹⁶ (MILLER, 2017, p. 2) e a história de personagens “feias” permite às leitoras imaginar a possibilidade de uma vida fora das estruturas tradicionais de casamento e maternidade.

Tradicionalmente, os corpos femininos têm sido alçados ao patamar de símbolo do próprio Sul dos Estados Unidos e, em geral, à suposta “decadência” do Sul. Para Miller, no entanto, ao povoar sua ficção de mulheres feias, as escritoras rejeitam esse simbolismo da tragédia sulista e demonstram uma tradição de subversão e rebelião feminina, pois “a feiura representa uma ameaça aos limites do comportamento feminino apropriado do sul”⁹⁷ (MILLER, 2017, p. 8).

A escolha de personagens femininas feias, portanto, representa uma resistência às imposições de um sistema de gênero rígido, uma rejeição ao que Miller chama de “pedestal ginolátrico” (2017, p. 11), isto é, à ideia da mulher perfeita

⁹⁵ “The central thesis of this book is that southern women have created physically ugly female characters in order to reject, subvert, and rebel against narrow strictures of retrogressive southern gender expectations of marriage and motherhood.”

⁹⁶ “By drawing attention to itself, ugliness constitutes a confrontation and a demand for recognition.”

⁹⁷ “ugliness represents a threat to the boundaries of appropriate, southern, feminine behavior”

que seria o pilar de sustentação da sociedade branca sulista, e também contesta a ideia de um Sul homogêneo, no qual todos aprovam as hierarquias sociais e raciais. Assim, Miller chama a atenção para o potencial positivo da feiura, que, ao mesmo tempo em que pode isolar as personagens e excluí-las do mercado do casamento e da maternidade, apresenta novas possibilidades e questiona os padrões:

A feiura funciona como um marcador de desafio aos padrões e expectativas sociais. Semelhante ao abjeto e ao grotesco, ele chama a atenção para os limites da normatividade na sociedade, de certa forma reforçando e reificando esses limites. Porém, ao contrário do abjeto e do grotesco, que são mais excessivos, hiperbólicos e - pelo menos no caso do grotesco - contêm possibilidades de conexão com o sublime e a explosão de limites, o feio não explode nem reforça limites pois ameaça, irrita e questiona ⁹⁸ (MILLER, 2017, p. 22)

Conforme o lema sulista “*pretty is as pretty does*”, as mulheres consideradas feias o eram também por suas atitudes e comportamentos. Não havia espaço respeitável para essa mulher na economia branca sulista, conforme o discurso de Thomas Walter Bickett, governador da Carolina do Norte de 1917 a 1921 deixa transparecer: “Seja bela. Você deve ser. Se não pode ser inteiramente bela, seja tão bela quanto puder. *Nenhuma mulher tem o direito de ser feia*. Uma mulher feia é um erro; uma desajustada; fora do tempo em guerra com a lei e o propósito de seu ser” (apud MILLER, 2017, p. 26, grifo da autora).

A feiura marca as mulheres como inadequadas e perturbadoras da ordem social e causa até mesmo reações viscerais de choque e horror, de forma semelhante ao grotesco. Miller chega a admitir que a linha divisória entre a feiura e o grotesco é tênue e que as duas coisas frequentemente se confundem, apesar de seu esforço, por vezes contraditório, em tentar distingui-las.

No contexto dessa tese, portanto, tentaremos unir as ideias sobre o grotesco com as concepções da crítica feminista para explicar como O'Connor utiliza o grotesco feminino não como forma de reforçar os padrões patriarcais vigentes em

⁹⁸ “ugliness functions as a marker of defiance against social standards and expectations. Similar to the abject and the grotesque, it calls attention to the boundaries of normativity in society, in a sense reinforcing and reifying these boundaries. However, unlike the abject and the grotesque, which are more excessive, hyperbolic, and – at least in the case of the grotesque – contain possibilities for connection to the sublime and the explosion of boundaries, the ugly does not so much explode or reinforce boundaries as it does threaten, irritate, and call them into question”

sua sociedade, mas como forma de contestá-los. Para isso, consideraremos o grotesco que envolve as mulheres ficcionais de O'Connor, seus corpos, suas percepções de si mesmas e as percepções de outras personagens sobre elas. Não consideramos como grotesca apenas a personagem cujo corpo apresenta alguma “diferença” ou deformidade, mas principalmente as mulheres que se sentem ou são descritas como degradadas do padrão cultural sulista da *southern belle*, seja em relação a seus corpos ou a seu comportamento, já que, mesmo os corpos feios ou deformados, o são apenas em relação a um padrão sociocultural.

1.6 Um rosto como o de Mary Ann: O'Connor e o grotesco feminino

Se boa parte da crítica considerou que O'Connor era muito dura e até misógina com algumas mulheres, utilizando o grotesco como forma de torná-las caricatas e objeto apenas de escárnio, ignorando o que a própria autora mencionou sobre olhar para o bem e ver o rosto feminino grotesco, algumas críticas perceberam o caráter positivo e subversivo do grotesco feminino em sua obra.

Em “Women, Language, and the Grotesque in Flannery O'Connor and Eudora Welty” (1996), Jeanne Campbell Reesman defende que o grotesco presente nas obras de O'Connor e Welty é tanto social, quanto espiritual e pessoal. Segundo ela, o grotesco passou a fazer parte da literatura “clássica” sulista, pois a sociedade do Sul é uma sociedade de fronteira, excêntrica e baseada em um sistema opressivo de raça, classe e gênero. Reesman reitera que o grotesco está na fronteira, nos limites e principalmente em cruzar os limites e “é mais característico quando nos intima a reexaminar os limites entre os corpos individuais e seus ambientes” ⁹⁹(REESMAN, 1996, p. 44) e, no caso das escritoras analisadas, o grotesco seria principalmente uma questão de gênero, um “*feminine grotesque*”, que Reesman acredita estar presente principalmente no discurso das personagens femininas.

Essas personagens às quais Reesman se refere são aquelas que conversam continuamente sobre questões cotidianas como nascimento, mortes, gravidez,

⁹⁹ “Indeed, the grotesque is at its most characteristic when it enjoys us to reexamine borders between individual bodies and their environments.”

violência e deformidades, muitas vezes por meio de clichês. Os clichês repetidos por Mrs. Hopewell, Mrs. Freeman e outras mulheres das fazendas na obra de O'Connor, seriam, dessa forma uma “tentativa inconsciente de atrair atenção para sua sensação de impotência” ¹⁰⁰(REESMAN, 1996, p. 40) diante de temas sobre os quais não era socialmente aceitável que as mulheres sulistas falassem, como racismo e machismo. A linguagem dessas personagens é permeada de imagens e clichês, que, se tomados literalmente, destacam o encontro violento de elementos opostos como convenção e realidade. “Através de metáforas [...] a dimensão grotesca inverte o efeito figurativo usual da linguagem literária, criando um plano de significado novo e estranho no qual as metáforas ameaçam tornar-se realidade” ¹⁰¹(REESMAN, 1996, p. 41), isto é, lançando mão da função de “carnavalização”, explicada por Bakhtin.

Por meio desse processo, as mulheres se reconhecem vítimas de uma opressão, mas usam o poder da palavra com ataques indiretos para minar esta mesma opressão. O grotesco se manifesta na incongruência, no ato de apontar para coisas consideradas normais e torná-las grotescas, imbuído de um senso de alteridade, isto é, de ser o “outro”. O uso do grotesco na linguagem das personagens femininas de O'Connor serve para alertar sobre os perigos que as mulheres sulistas estavam correndo, como casamento juvenil, depressão e abusos. Reesman chega mesmo a perguntar quanto das conversas aparentemente frívolas das personagens “mascaram as violações de mulheres que ocorrem diariamente em sua sociedade? Quanto do que elas dizem é uma violação?” ¹⁰²(REESMAN, 1996, p. 41). Ela ainda chama a atenção para o fato de que, apesar de o tema do grotesco ter sido amplamente explorado na obra de O'Connor, como já evidenciamos neste capítulo, ainda falta “análise da função social do grotesco para as protagonistas femininas” ¹⁰³(REESMAN, 1996, p. 43).

¹⁰⁰ “character’s speaking in clichés is an unconscious attempt to draw attention to their sense of powerlessness.”

¹⁰¹ “Through metaphors of yelling your head off, being fit to be tied, dropping dead, being born twelve months apart, the grotesque dimension reverses the usual figurative effect of literary language, creating a new and uncanny plane of meaning on which metaphors threaten to become real.”

¹⁰² “How much of their conversation masks the violations of women that occur daily in their society? How much of what they say is a violation?”

¹⁰³ “what has been lacking is analysis of the social function of the grotesque for female protagonists in

No mesmo volume em que Reesman publica seu artigo, Patricia Yaegger publica “Flannery O'Connor and the Aesthetics of Torture”, no qual argumenta não apenas que o grotesco deveria ser mais estudado na obra de O'Connor, mas também que seu estudo tem sido negligenciado pela crítica nas análises da literatura sulista de autoria feminina. Para ela, “nas ficções de mulheres sulistas, o grotesco coloca em primeiro plano códigos sociais que são constrangedores, nocivos, invisíveis: códigos que o *status quo* reconhece mas está interessado em esconder”¹⁰⁴(YAEGER, 1996, p. 184). Quando as escritoras decidem colocar em evidência corpos abertos, deformados, excessivos, que fogem ao padrão, seus textos atacam o conservadorismo e o padrão ilusório sulista, contestando as normas de gênero, raça e classe.

Yaegger aponta para o fato de que O'Connor viveu e escreveu em uma época de profunda violência racial no Sul. Mesmo com o fim da escravidão no século XIX, a primeira metade do século XX foi uma época de enfrentamentos raciais, linchamentos e segregação toleradas e incentivadas pelas classes dominantes, cujas consequências foram sentidas também pelas mulheres brancas. A sociedade sulista buscava manter a estratificação social e, para isso, era essencial manter a figura da *Southern lady* pura e intacta, conforme Louise Westling já explicara. Assim, a violência e a aparente insanidade presente nas obras das escritoras sulistas nada mais era do que um transbordamento das violências e insanidades cotidianas.

Ademais, as personagens femininas grotescas têm, em O'Connor, a função de contestar o culto da beleza que tanto oprimia as mulheres brancas. As mulheres feias da autora recusam-se a serem enquadradas no padrão da *Southern belle* e, com isso, “cada uma dessas personagens conta uma história amarga de raiva gendrada; suas vidas são cheias de emoções desagradáveis inaceitáveis para uma mulher sulista”¹⁰⁵(YAEGER, 1996, p. 184). O'Connor se revolta e contesta os padrões que não permitiam às mulheres desenvolver atividades intelectuais e expressarem sentimentos que não fossem aprazíveis ao criar personagens

these author's fiction”

¹⁰⁴ “In southern women's fictions, the grotesque foregrounds social codes that are embarrassing, damaging, invisible: codes the status quo recognizes but is interested in hiding.”

¹⁰⁵ “Each of these characters tells a bitter story of gendered anger; their lives are filled with hateful emotions unacceptable to a southern lady.”

femininas feias, inteligentes e bravas.

Para Yaegger, o grotesco de O'Connor não é apenas de oposição ao corpo clássico da cultura dominante, mas um “amálgama de opostos” (YAEGER, 1996, p. 199), o que equivale a dizer que, em sua obra, os elementos incompatíveis se fundem num processo de hibridização que se contrapõe ao binarismo rígido. Dessa forma, além de explorar a opressão sofrida pelas mulheres na sociedade sulista, O'Connor demonstra o que ocorreria quando os valores sulistas que suportam os corpos inseridos nessa sociedade entrassem em colapso: os corpos também entram em colapso num processo de destruição da individualidade.

Portanto, Yaegger conclui que, apesar de não escrever como uma militante radical, O'Connor deixou uma obra na qual evidencia que o sistema sulista de classe, gênero e raça persiste, porém não funciona, sendo incapaz de oferecer suporte aos corpos, que “se desintegram, tornam-se corpos-parte desprovidos até mesmo da ideologia contraditória que os formou”¹⁰⁶(YAEGER, 1996, p. 201). A resposta de O'Connor à violência sistêmica do sul é também violenta, demonstrando descrença na regeneração apoiada nos valores tradicionais.

Em 2001, Teresa Caruso defende sua tese de doutorado intitulada *Feminism and Flannery O'Connor: A Study of the Feminine Grotesque*, na qual usa as formas do grotesco elencadas por Gentry para mostrar como as personagens femininas de O'Connor podem ser analisadas como grotescas. Ela defende que a ideia de Gentry de que a personagem é grotesca quando percebe a si mesma como degradada de um ideal religioso ou cultural é útil para explicar a diferença no uso do grotesco para as personagens femininas e masculinas. Segundo Caruso, as personagens masculinas se sentiriam degradadas em relação a um ideal religioso, enquanto as personagens femininas sentem-se degradadas em relação a um ideal sociocultural de feminilidade.

Mais do que isso, Caruso analisa ao longo de seu trabalho como as mulheres foram silenciadas, invisibilizadas e desempoderadas na obra de O'Connor, utilizando-se dos conceitos da segunda onda do feminismo que, de acordo com ela,

¹⁰⁶ “O'Connor represents a society that is incapable of supporting its bodies. Her bodies disintegrate, become part-bodies devoid of even the contradictory ideology that went into their making.”

nunca haviam sido aplicados e aprofundados na obra da autora. Sua conclusão é a de que “todas as mulheres de O’Connor são impotentes diante do patriarcado que as controla. Este controle se estende além do meramente físico”¹⁰⁷(CARUSO, 2001, p. 159). Ela acredita ainda que as personagens femininas de O’Connor não são apenas destituídas de poder, mas de livre-arbítrio, algo que não aconteceria com as personagens masculinas. Quando há uma tentativa por parte das mulheres de se libertarem, não passa de uma manipulação do *status quo* e não opera mudança real.

As mulheres de O’Connor seriam, assim, incapazes de uma identidade própria e de se diferenciarem. As que tentam sempre caminham em direção à androginia que, para Caruso, “define mulher não pelo que ela é, mas transformando-a em algo que ela não é. Um movimento em direção à androginia sugere que não há diferenças entre homem e mulher. Mas há, no entanto, diferenças distintas entre homens e mulheres na obra de O’Connor”¹⁰⁸ (CARUSO, 2001, p. 163). Uma das diferenças apontadas por Caruso é a questão do livre-arbítrio. Segundo ela, o livre-arbítrio é expresso pelo conflito interno da personagem acompanhado de ação externa e apenas as personagens masculinas têm a possibilidade de ação.

Outra diferença seria a prática da violência. Enquanto as personagens masculinas praticam a violência “real e simbólica” (CARUSO, 2001, p. 165) frequentemente contra as mulheres e contra si mesmos, as personagens femininas são apenas “recipientes da violência, nunca as agressoras. Aqueles casos em que as mulheres se tornam violentas umas com as outras [...] podem ser atribuídos à violência lateral causada pelos padrões masculinos, uma reação à opressão, não um ato de livre-arbítrio”¹⁰⁹ (CARUSO, 2001, p. 166). Mas para chegar a essa conclusão de que as mulheres nunca praticam ações de violência contra figuras masculinas, a não ser como forma de reação, Caruso parece desconsiderar o conto “Parker’s Back” (1965), um dos últimos da autora, no qual a personagem Sarah Ruth Cates agride o

¹⁰⁷ “All of O’Connor’s women are powerless in the face of the patriarchy that controls them. This control extends beyond the merely physical. It reaches into their unconscious and manipulates their conscious actions”

¹⁰⁸ “defines woman not by what she is, but by making her something else, something she is not. A move toward androgyny suggests that there are no differences between male and female. There are, however, distinct differences between male and female in O’Connor’s work”

¹⁰⁹ “recipients of male violence, never the perpetrators. Those instances in which females do become violent with each other [...] can be attributed to lateral violence caused by male standards, a reaction to oppression, not an action of self-will”

marido e bate em suas costas com uma vassoura ao final da narrativa, como reação a algo que ela considerava idólatra e não como reação a uma violência praticada por ele.

Ao tratar das poucas leituras feministas feitas da obra da autora, Caruso afirma que “a obra de O’Connor é problemática já que ela não provê resoluções satisfatórias para as questões feministas”¹¹⁰ (CARUSO, 2001, p. 169). No entanto, essa conclusão de que, por não oferecer resoluções, a obra de O’Connor seria falha do ponto de vista feminista é bastante problemática porque desconsidera o caráter de denúncia do “beco sem saída” (XAVIER, 1999) em que se encontram boa parte das personagens femininas de outras autoras consideradas feministas por abordarem a condição da mulher de forma crítica. Ademais, também desconsidera o caráter processual do próprio grotesco, como já mencionado por Bakhtin, Gentry e Di Renzo em obras anteriores sobre o grotesco e a obra de O’Connor. Se o grotesco tem como característica nunca oferecer resoluções satisfatórias para as questões postas, já que funciona num ciclo, como exigir resolução satisfatoriamente feminista de uma autora que usa o grotesco para tratar da condição da mulher?

Caruso termina seu texto apontando para a necessidade de mais leituras feministas da obra de O’Connor:

Em uma análise social do grotesco feminino, as mulheres de O’Connor nunca vencem. O’Connor oferece ao leitor apenas os problemas enfrentados por suas mulheres; ela não prescreve soluções. A falta de qualquer exemplo feminino poderoso na obra de O’Connor, portanto, desafia os leitores resistentes a olhar mais profundamente, a reler e reajustar a novas perspectivas aplicando uma combinação de abordagens velhas e novas em um esforço de construir suas próprias estratégias de resistência.¹¹¹ (CARUSO, 2001, p. 170).

Nosso trabalho propõe justamente tentar preencher essa lacuna apontada por Caruso e, até mesmo, contestar algumas de suas conclusões mais generalistas de que *nenhuma* mulher na obra da autora tem voz e *todas* as mulheres perdem. Além

¹¹⁰ “O’Connor’s work is problematic since she provides no satisfactory resolutions to feminist issues”

¹¹¹ “In a social analysis of the feminine grotesque, O’Connor’s females never win. O’Connor provides the reader with only the problems faced by her females; she does not prescribe solutions. The lack of any powerful female role model in O’Connor’s work thus challenges resisting readers to look deeper, to re-read and re-adjust to new perspectives by applying a combination of old and new approaches in an effort to construct their own strategies of resistance”

disso, propomos a discussão sobre o que seria esse grotesco feminino, pois Caruso, em sua tese, usa o termo *feminine*, que remete à construção social da feminilidade e não à condição de mulher da personagem e, no entanto, ao longo de seu trabalho, usa muito a palavra *female* para referir-se às personagens. É necessário esclarecer se ela estaria então falando do grotesco socialmente percebido como aceitável para as personagens entendidas como femininas (frágeis, passivas) ou do grotesco que afeta as mulheres (condição biológica) de sua ficção.

Em 2006, April Fallon publica o artigo “The Grotesque as Feminist Revision of the ‘Southern Lady’ in Carson McCullers’s and Flannery O’Connor’s Fiction” no qual defende que as obras de ambas as escritoras são povoadas por personagens femininas que resistem ao ideal da *Southern Lady*, ou da perfeita mulher sulista, e, portanto, têm atitudes feministas. Ela chama a atenção para os fatos biográficos que evidenciam a não-conformidade das autoras aos padrões de feminilidade como vestir roupas masculinas ou feias, fumar e recusar-se a frequentar aulas de dança:

Ambas as mulheres, como jovens mulheres espertas e ambiciosas na Geórgia, numa época em que inteligência e ambição profissional não eram considerados atributos apropriados para as mulheres no Sul, demonstraram um tipo de rebelião temperada que propiciou a elas uma saída para suas frustrações e, ao mesmo tempo, manteve-as dentro de uma tolerância social de forma que não fossem completamente marginalizadas.¹¹²(FALLON, 2006, p. 113)

Fallon defende que, tanto pela rebelião de cunho pessoal aos padrões, quanto pelas personagens que criaram, McCullers e O’Connor demonstram desdém ao ideal branco de *Southern Lady* e o entendiam “como um grande impedimento à independência e igualdade das mulheres”¹¹³(2006, p. 113). Se os destinos das personagens femininas não são satisfatórios ou libertadores, é porque não seria muito plausível ou realista para a época ter mulheres que desafiassem o sistema patriarcal e se tornassem bem-sucedidas na região rural do Sul dos Estados Unidos.

¹¹² “Both women, as bright, ambitious young women in Georgia during a time when intelligence and career ambitions were not considered proper attributes for women in the South, demonstrated a kind of tempered rebellion which allowed them some outlet for their frustrations, while were not considered proper attributes for women in the South, demonstrated a kind of tempered rebellion which allowed them some outlet for their frustrations, while keeping them enough within social tolerance that they were not completely ostracized.”

¹¹³ “[...] it is clear both saw the ideal of the white Southern Lady as a major impediment to women’s independence and equality.”

Ao contrário, seria mais plausível representar mulheres que estivessem frustradas com a pequena gama de expectativas para seus futuros e que enxergassem a entidade da *Southern Lady* como uma caricatura, uma degradação, ou um grotesco da mulher real (FALLON, 2006, p. 113). Assim, qualquer traço identificado pelos críticos como “misoginia” na obra das escritoras nada mais é que um retrato da misoginia da sociedade na qual estavam inseridas. Fallon acredita ainda que é evidente que as escritoras viam a entidade da mulher sulista perfeita como um ideal de pureza, beleza, virtude, fragilidade e obediência que precisava ser destruído em prol do avanço das mulheres. A fim de destruir esse ideal, as autoras usavam a sátira e a ironia para criar paródias da *Southern Lady* que escancaram a superficialidade desse ideal de feminilidade e levam à derrota e ao ridículo as personagens que tentam alcançar tal ideal.

Ao analisar os contos “Good Country People” e “A Temple of the Holy Ghost”, Fallon conclui que as protagonistas, as filhas, contradizem os ditames da sociedade para elas ao se orgulharem de suas capacidades intelectuais, quando a característica “desejável” seria a humildade. Ambas as personagens desprezam o ideal de feminilidade quieta, comportada e submissa e “em vez de se moldarem às figuras de autoridade masculinas [...] a menina e Joy/Hulga resistem ao se definirem em oposição ao ideal” (FALLON, 2006, p. 114)

Fallon (2006) não esclarece qual conceito de grotesco utiliza em seu artigo, porém, pela leitura do texto, é possível concluir que ela acredita que a sátira e o humor direcionados à dessacralização do ideal de feminilidade sulista seja a ferramenta mais importante do grotesco utilizada por O'Connor e McCullers. Além disso, ao afirmar que as autoras viam a *Southern Lady* como “um grotesco” da mulher real, Fallon parece utilizar o sentido da palavra grotesco que se aproxima da caricatura e do exagero.

A partir da exposição acima, fica claro que embora muitos considerem a obra de Flannery O'Connor grotesca, pouco foi explorado do grotesco em associação com as personagens femininas para entender como isso realmente funciona em toda a obra ficcional da autora (pois muitas análises baseiam-se apenas em alguns contos) e para esclarecer seu papel contestatório dos padrões oficiais estabelecidos para as mulheres, justificando assim a importância e relevância desta pesquisa.

2. Mulheres sulistas apagadas e silenciadas: os romances *Wise Blood* (1952) e *The Violent Bear It Away* (1960)

*The novelist makes his statements by selection, and if he is any good, he selects every word for a reason, every detail for a reason, every incident for a reason, and arranges them in a certain time-sequence for a reason.*¹¹⁴

Flannery O'Connor

*There was all knowledge in her stony face and the fold of her arms indicated a judgment fixed from the foundations of time. Huge wings might have been folded behind her without seeming strange.*¹¹⁵

Flannery O'Connor

2.1 *Wise Blood* (1952), “The Train” (1947) e “A Stroke of Good Fortune”(1955)

Wise Blood foi o primeiro livro de O'Connor, publicado em 1952, depois de muitas reescritas desde os tempos da pós-graduação. Dos rascunhos da escrita do romance, a autora publicou alguns contos como “The Train”, “A Stroke of Good Fortune”, “The Peeler”, “The Heart of the Park” e “Enoch and the Gorilla”, sendo que os três últimos contêm o mesmo texto dos capítulos 4, 5 e 12 do romance publicado. Com *Wise Blood* O'Connor ganhou o prêmio Rinehart-Iowa Fiction Award para primeiros romances, em 1947, porém anos depois rompeu com a editora que deveria publicá-lo, pois queria dar outros rumos a sua obra. Quando estava terminando de escrever *Wise Blood*, O'Connor morava na casa de Robert Giroux, em Nova Iorque, que havia feito uma tradução recente de Édipo Rei, na qual a autora encontrou inspiração para seu protagonista Hazel Motes.

¹¹⁴ “O romancista faz suas afirmações por meio de seleções e se for bom, seleciona cada palavra por uma razão, cada detalhe por uma razão, cada incidente por uma razão e os organiza em uma certa sequência temporal por uma razão.” (O'CONNOR, 1972, s/p)

¹¹⁵ “O rosto empedernido da senhora era prenhe de sabedoria e a dobra dos seus braços indicava um juízo formado desde a origem dos tempos. Bem podia ter asas imensas cruzadas por trás das costas sem que tal parecesse estranho.” (O'CONNOR, 2014, p. 175)

Wise Blood conta com apenas uma tradução de Roberto O'Shea, publicada no Brasil em 1990 pela Editora Siciliano e republicada pela Arx, anos depois. Com o fechamento das duas editoras, a obra caiu no esquecimento e só pode ser encontrada em sebos, com grande dificuldade. O romance narra a história de Hazel Motes¹¹⁶, um rapaz que retorna da Segunda Guerra Mundial e não pode permanecer na casa de sua infância como gostaria, pois sua cidade natal, Eastrod, está praticamente abandonada. Seu avô e sua mãe morreram e a personagem, sozinha no mundo, toma um trem e decide mudar-se para uma cidade grande no Tennessee chamada Taulkinham. Hazel logo percebe que também está sozinho em Taulkinham, pois os valores da cidade são diferentes dos seus. Ele tem dificuldade em entender até mesmo como funcionam os semáforos.

Na cidade, Hazel decide provar para si mesmo que não carrega mais as crenças religiosas que lhe foram ensinadas pelo avô e pela mãe, dizendo que não acredita em pecado, pois, para ele, se não há pecado, não há redenção e nem necessidade de Cristo. Para provar seu ponto, Hazel se envolve com Leora Watts, uma prostituta cujo nome descobre escrito em um banheiro público. Em seguida conhece Asa Hawks, um pregador cego que anda pelas ruas com sua filha Sabbath Lily e torna-se obcecado em provar para Asa que ele não acredita em Cristo. Assim, Hazel compra um carro velho e decide fundar a Igreja Sem Cristo e sai pelas ruas em seu carro para “pregar” a não existência do pecado.

Seus ouvintes, no entanto, não compreendem sua mensagem e acreditam que ele deseja fundar a Igreja de Cristo Sem Cristo e que o novo Jesus de que falava era literal. Enoch Emery chega a roubar uma pequena múmia de um museu para presentear-lo com algo que seria o Jesus de sua nova igreja. Insatisfeito com o resultado de suas tentativas, Hazel acaba assassinando um homem que tentava se passar por ele para conquistar fiéis e dinheiro e decide ir embora da cidade, porém é interceptado por um policial que empurra seu carro num precipício e Hazel desiste de fugir de suas verdadeiras convicções religiosas.

Katherine Hemple Prown (2001), realizou um dos primeiros estudos detalhados sobre os manuscritos remanescentes de *Wise Blood* que estão na

¹¹⁶ Hazel também é chamado pelo apelido Haze, tanto no romance quanto pela da crítica literária.

Georgia College and State University e chegou à conclusão de que O'Connor havia mudado sua ideia inicial para o romance várias vezes, excluindo várias personagens femininas e diminuindo o destaque de outras. A partir disso, Prown afirma que a autora foi influenciada pelos críticos e literatos da época e adequou a narrativa para deixá-la ao gosto deles, calando sua voz “feminina” e subversiva e se aliando aos padrões misóginos. Ela afirma ainda que:

Mesmo que os contos de O'Connor endossem uma política misógina na qual as mulheres são representadas como vítimas de violência e humilhação, boa parte de sua ficção curta é pelo menos infundida com uma presença feminina forte e distinta. Por outro lado, seus dois romances, os quais ela considerava seus trabalhos mais importantes, lidam quase exclusivamente com poucos personagens masculinos.¹¹⁷(PROWN, 2001, p. 6)

Ao ler *Wise Blood* atentamente, no entanto, é possível perceber que, mesmo que as duas personagens principais sejam homens, a presença de personagens femininas é ostensiva, marcante e fundamental para o andamento da narrativa, diferentemente do que defende Prown.

2.1.1 A dona de casa e a classe média sulista: Sra. Hitchcock e Sra. Flood

Já na abertura do romance, quando somos apresentados a Hazel Motes, conhecemos suas principais características a partir do olhar da senhora Hitchcock, que sentava de frente para ele no trem. A primeira página do romance é narrada a partir do ponto de vista dessa personagem, a primeira a falar em todo o romance. Suas primeiras falas são: “Imagino que você esteja indo para casa”¹¹⁸ (O'CONNOR, 1990, p. 20); “É [...] não há lugar como a terra da gente”¹¹⁹ (O'CONNOR, 1990, p. 21) e “Você está voltando para sua terra?”¹²⁰ (O'CONNOR, 1990, p. 22). Claramente, a Sra Hitchcock fala por clichês, como muitas das mulheres (mães e avós) de

¹¹⁷ *Even as O'Connor's stories endorse a misogynist politics wherein women are figured as victims of violence and humiliation, much of her short fiction is at least infused with a strong and distinct female presence. By contrast, her two novels, which she considered her most important works, are concerned almost exclusively with a few male characters.*

¹¹⁸ “I guess you're going home” (O'CONNOR, 1988, p. 3)

¹¹⁹ “Well,” [...] “there's no place like home.” (O'CONNOR, 1988, p. 4)

¹²⁰ “Are you going home?” (O'CONNOR, 1988, p. 5)

O'Connor e é uma pessoa rápida em supor coisas sobre os outros, especular sobre a origem e a classe deles. Ela é obcecada com a casa, o lar, a família e com suas relações. Sua conversa é superficial. “A senhora sulista que O'Connor frequentemente retrata é aquela cujos padrões de pensamento refletem a preocupação do código de boas maneiras em ser agradável. Seus pensamentos surgem como clichês; ela é o sujeito de quem rimos”¹²¹(WHITT, 1986, p. 44).

Mrs. Wally Bee Hitchcock, sentada de frente para Hazel, comentou que achava aquela hora do cair da tarde a mais bela do dia e perguntou-lhe se concordaria com ela. Era uma mulher gorda, com um vestido de gola e punhos cor-de-rosa e tinha pernas em formato de pêra que se projetavam para fora do assento sem contudo alcançar o piso do vagão¹²² (O'CONNOR, 1990, p. 19).

A senhora Hitchcock desaparece após o capítulo 1, que é o único que se passa no trem a caminho da cidade, mas é muito significativo que o primeiro olhar que tenhamos sobre o protagonista da narrativa venha do ponto de vista dela. Além disso, a personagem é descrita de forma grotesca, evidenciando seu excesso corporal e suas características caricaturais, a começar por seu nome. A palavra “*wally*” pode indicar uma pessoa boba, estúpida, “*bee*” também significa abelha, e “*hitch*” pode significar um problema ou uma dificuldade. A comparação do formato das pernas da senhora Hitchcock com pêras também é grotesca, já que uma das características do grotesco é a ausência de limites entre os elementos humanos, animais e vegetais, indicando um corpo aberto para o cosmo e não fechado em si mesmo.

A menção à gola e aos punhos cor-de-rosa do vestido nos indica a intenção da personagem em deixar aparente sua “feminilidade” e seu caráter respeitável, pois a cor rosa era culturalmente associada a características femininas, enquanto manter os punhos e a gola das roupas limpas indicava uma posição socioeconômica

¹²¹ “The Southern lady whom O'Connor often depicts is one whose thinking patterns reflect the concern of the code of manners with being nice. Her thoughts emerge as clichés; she is the subject at whom we laugh”

¹²² Mrs. Wally Bee Hitchcock, who was facing Motes in the section, said that she thought the early evening like this was the prettiest time of day and she asked him if he didn't think so too. She was a fat woman with pink collars and cuffs and pear-shaped legs that slanted off the train seat and didn't reach the floor. (O'CONNOR, 1988, p. 3).

privilegiada, em oposição à classe trabalhadora mais baixa. As pernas curtas, por sua vez, que não conseguem tocar o solo, indicam que todo o esforço da personagem em se enquadrar no ideal de mulher sulista ainda era em vão, pois as pessoas ao seu redor a enxergavam mais como uma figura cômica do que como um padrão a ser seguido.

Haze mostra um completo desprezo por Mrs Hitchcock. Ele deixa suas perguntas sem resposta, para de ouvi-la e a interrompe quatro vezes durante a conversa. Mais adiante, ela é descrita como um cogumelo e o protagonista a vê como uma coisa, um algo. Aqui também é possível ver uma descrição grotesca de excesso corporal:

Na passagem esbarrou em algo pesado e cor-de-rosa que se assustou e resmungou – Estabanado!

Era Mrs. Hitchcock, de penhoar rosa e cabelo enrolado com grampos. A mulher olhou para ele com as pálpebras semi-cerradas. Os nozinhos de cabelo contornavam-lhe a cabeça como cogumelos. Ela queria passar por ele e ele queria deixá-la passar, mas, a cada tentativa, ambos se moviam na mesma direção. O rosto de Mrs. Hitchcock assumiu um tom arroxeadado, com exceção de uns pontos na testa que permaneceram brancos.

A mulher parou, se empertigou, e disse – O que há com você? ¹²³ (O'CONNOR, 1990, p. 26).

Conforme afirma Yaeger: “O corpo da Sra. Hitchcock se aproxima da colagem; como a Sra. Cabeça de Batata, ela é feita de restos de vegetais, misturados com restos e resíduos de sua cultura” (1995, p. 98). Apesar de cômica, a personagem da Sra. Hitchcock não é apenas risível, mas um retrato da dona de casa dos anos 50 e sua vida completamente dedicada ao lar. Esta personagem aparece também no conto “The Train”, escrito inicialmente como primeiro capítulo de *Wise Blood* e que compunha a dissertação de mestrado de O'Connor (*The Geranium: A Collection of Short Stories*, de 1947). O conto foi publicado em 1948, na *Sewanee Review*, antes da publicação do romance e, portanto, carrega mais semelhanças com os primeiros manuscritos do que *Wise Blood*.

¹²³ “Going around the corner he ran into something heavy and pink; it gasped and muttered, 'Clumsy!' It was Mrs Hitchcock in a pink wrapper, with her hair in knots around her head. She looked at him with her eyes squinted nearly shut. The knobs framed her face like dark toadstools. She tried to get past him and he tried to let her but they were both moving the same way each time. Her face became purplish except for little white marks over it that didn't heat up. She drew herself stiff and stopped and said, 'What is the matter with you?'" (O'CONNOR, 1988, p. 8)

Em “The Train”, Mrs. Hitchcock é Mrs. Hosen, uma dona de casa suburbana de classe média bastante tradicional e falante, que foi levada à estação pelo marido. A Sra. Hosen é mais uma mulher cuja vida girou em torno de ser esposa, mãe e cuidar da casa conforme sua falta de um assunto para conversar sobre algo que não envolva sua família ou o clima revela. Até mesmo suas férias envolvem visitas a seus parentes. A viagem em que encontra Haze foi sua primeira folga desde que ela havia visitado sua irmã em Grand Rapids cinco anos antes, e agora estava indo visitar sua filha na Flórida. Ela é uma dona de casa ocupada, tão ocupada que “nunca tinha tido tempo de fazer uma viagem tão longa” e tinha a sensação de que “era como se o tempo a enganasse, indo com o dobro da velocidade quando ela estava dormindo e não podia ver nada”¹²⁴(O’CONNOR, 2008, p. 78). A Sra. Hosen não via a irmã, provavelmente outra dona de casa ocupada, há anos e estava obcecada com a rapidez com que as coisas mudaram, talvez até triste por sua vida passar enquanto ela trabalhava.

No entanto, embora esteja de férias, ela se preocupa com o que o Sr. Wallace Hosen vai comer no jantar. “Para fazer o almoço dele, ela estava pagando uma garota, mas no jantar ele teria de se ajeitar sozinho. Ela não achava que isso fizesse mal a um homem, de vez em quando”¹²⁵(O’CONNOR, 2008, p. 81) diz ela. Todavia, fica implícito que um homem cozinhando seu próprio jantar mais do que esporadicamente pode prejudicar sua masculinidade, na visão dela.

A Sra. Hosen também sente que seu trabalho na casa é subestimado por seu marido, um sentimento que muitas outras donas de casa compartilham. Ela sente que ele não tem ideia “do que era se ocupar todo dia do trabalho de casa” e está tão desacostumada a ter alguém aliviando sua carga de trabalho que “do que seria estar lá na Flórida, com alguém a esperá-la [servi-la], quem não tinha a menor ideia era ela”¹²⁶(O’CONNOR, 2008, p. 81). Até a irmã da Sra. Hosen está sobrecarregada de

¹²⁴ “it seemed like time went by só fast you couldn't tell if you were old or young. She looked as if it had been cheating her, going double quick when she was asleep and couldn't watch it.” (O’CONNOR, 1988, p. 754)

¹²⁵ “She was paying a girl to come cook his dinner, but he was having to get his own supper. She didn't think that hurt a man once in a while” (O’CONNOR, 1988, p. 756)

¹²⁶ “what it took to keep going with housework all day [...] didn't know how it would feel to be in Florida with somebody waiting on her” (O’CONNOR, 1988, p. 756)

trabalho, porque seu marido revelou-se alcoólatra, e ela tinha “de sustentar a casa e educar as crianças”¹²⁷(O’CONNOR, 2008, p. 81) trabalhando o dobro do que outras mulheres e homens faziam.

Além de começar sob o ponto de vista da Sra. Hitchcock, a narração do romance também se encerra sob o ponto de vista de outra mulher, a senhoria de Haze, Sra. Flood. Ela aparece no fim do penúltimo capítulo e todo o capítulo final é contado sob seu ponto de vista.

A senhoria sentou-se ali algum tempo ainda. Não era mulher de perceber violência nas palavras. Ela só percebia o sentido literal dos vocábulos, mas todos os sentidos literais eram os mesmos. Mesmo assim, se estivesse se sentindo tão deprimida ao ponto de se cegar, não o faria. Preferia se matar. Perguntava a si mesma por que todo mundo não pensava como ela. Simplesmente, enfiaria a cabeça no forno, ou até mesmo tomaria uma dose excessiva de barbitúricos, para não sentir nenhuma dor, e ponto final. Talvez, o seu Motes estivesse apenas querendo ser inconveniente; por que motivo uma pessoa iria querer acabar com a própria visão? Uma mulher como ela, que enxergava as coisas tão claramente, jamais poderia ficar cega. Se tivesse que ficar cega, preferiria morrer. Então, lhe ocorreu que quando estivesse morta estaria cega, também. Fixou a vista intensamente num ponto a distância, encarando essa questão pela primeira vez. [...] Ela não era uma pessoa religiosa, nem mórbida, pelo que agradecia aos astros diariamente. Mas admirava as pessoas com força de vontade [...] Ele bem que era capaz de derramar cal viva nos olhos; ela jamais duvidaria disso, pois, para dizer a verdade, esse tipo de gente é bem perturbada da cabeça. Por que motivo uma pessoa sensata iria querer acabar com a alegria da vida?

Ela, obviamente, desconhecia o motivo.¹²⁸ (O’CONNOR, 1990, p. 177)

¹²⁷ “to support the house and educate the children” (O’CONNOR, 1988, p. 757)

¹²⁸ “The landlady sat there for a while longer. She was not a woman who felt more violence in one word than in another; she took every word at its face value but all the faces were the same. Still, instead of blinding herself, if she had felt that bad, she would have killed herself and she wondered why anybody wouldn’t do that. She would simply have put her head in an oven or maybe have given herself too many painless sleeping pills and that would have been that. Perhaps Mr Motes was only being ugly, for what possible reason could a person have for wanting to destroy their sight? A woman like her, who was so clear-sighted, could never stand to be blind. If she had to be blind she would rather be dead. It occurred to her suddenly that when she was dead she would be blind too. She stared in front of her intensely, facing this for the first time. She recalled the phrase, ‘eternal death,’ that preachers used, but she cleared it out of her mind immediately, with no more change of expression than the cat. She was not religious or morbid, for which every day she thanked her stars. She would credit a person who had that streak with anything, though, and Mr Motes had it or he wouldn’t be a preacher. He might put lime in his eyes and she wouldn’t doubt it a bit, because they were all, if the truth was only known, a little bit off in their heads. What possible reason could a sane person have for wanting to not enjoy himself any more? She certainly couldn’t say.” (O’CONNOR, 1988, p. 119)

Assim como a Sra. Hitchcock, à Sra. Flood não ocorriam pensamentos mais profundos sobre religião, seu propósito no mundo e nem questionamentos sobre a alegria da vida, embora levasse, ela também, uma vida pacata e reclusa em sua casa transformada em pensão para garantir seu sustento. Ela acreditava que todos deviam pensar da mesma forma que ela e, certamente, acreditava ser uma pessoa sensata. Porém, embora afirme enxergar muito bem e preferir morrer a ficar cega, a Sra Flood se irritava com a ideia de “que poderia haver alguma coisa de valor escondida perto dela, algo que seus olhos não pudessem ver” (O’CONNOR, 1990, p. 180) e ela vivia com a impressão de estar sendo enganada por Haze. Apesar de seu nome, “*flood*” significar “enchente” ou “transbordamento”, sua vida não era cheia de alegrias, emoções, relações humanas ou mesmo bens materiais. Sua sensatez é colocada em questão quando ela tenta convencer Hazel a casar-se com ela, para dessa maneira poder usufruir da pensão militar que o protagonista recebe e que ela acredita ser injusta, já que ele não trabalhava mais.

Sempre que encontrava um veio de riqueza, ela o seguia até a fonte e, em pouco tempo, o veio encontrado corria junto com o dela. Achava que o dinheiro que pagava em impostos ia para todos os bolsos desprezíveis do mundo, que o governo não só enviava o dinheiro para negros e árabes no exterior, mas que desperdiçava o restante dentro das fronteiras do país, com cegos abobados e com qualquer idiota que soubesse assinar o nome no cartão do seguro social. Sentia-se no direito de reaver parte desse dinheiro. Na verdade, sentia-se no direito de reaver qualquer coisa, fosse dinheiro ou não como se um dia tivesse sido proprietária de todo o planeta e vítima de uma grande desapropriação.¹²⁹ (O’CONNOR, 1990, p. 180)

Mas apesar de ela querer se aproveitar da pensão de Haze, ela impede que ele sustente Sabbath Lily, que considera como uma predadora. Sra. Flood faz com que Sabbath seja levada a uma casa de detenção, para que somente ela possa usufruir do dinheiro de Haze. A personagem é gananciosa e representa o senso comum do cidadão de classe média sulista de que tem “direito” à riqueza mais do

¹²⁹ “When she found a stream of wealth, she followed it to its source and before long, it was not distinguishable from her own. She felt that the money she paid out in taxes returned to all the worthless pockets in the world, that the government not only sent it to foreign niggers and a-rabs, but wasted it at home on blind fools and on every idiot who could sign his name on a card. She felt justified in getting any of it back that she could. She felt justified in getting anything at all back that she could, money or anything else, as if she had once owned the earth and been dispossessed of it.” (O’CONNOR, 1988, p. 120)

que outras camadas menos favorecidas da população. Neste pequeno trecho, já é possível perceber o racismo, a xenofobia, o capacitismo e o preconceito de classe da Sra. Flood. Ela fica muito intrigada com a atitude de Haze de cegar a si mesmo, e pede para que, a partir de então, ele use óculos escuros dentro de casa porque “ela não gostava de olhar para o estrago que ele havia feito na vista”¹³⁰, mas, ao mesmo tempo, “se ela não direcionasse o pensamento para outra coisa quando ele estava por perto, se surpreendia inclinando o corpo para frente, olhando fixamente para o rosto dele, como se esperasse ver algo que ainda não tivesse visto”¹³¹ (O’CONNOR, 1990, p. 179), numa atitude ambivalente de atração e horror.

A reação da Sra Flood diante de Haze é a mesma de quem lê a narrativa como espectadora da violência. Olhamos para o ato e o rosto grotesco de Haze com um misto de repulsa e fascínio, tentando explicar o que levaria alguém a cometer tais atos de martírio no mundo moderno. Como a Sra. Flood, quem lê o romance pode pensar: “não é normal. É como aquelas histórias sangrentas; é coisa que já não se faz, como ferver a pessoa no azeite, ou ser santo, ou emparedar gatos [...] Não há razão pra se fazer esse tipo de coisa. Já não se faz mais isso”¹³²(O’CONNOR, 1990, p. 188). De certa forma, a Sra Flood é a primeira pessoa a receber/ler a história de Haze e aparece no último capítulo para evidenciar a opinião de O’Connor sobre seu público leitor, conservador e mesquinho como uma mulher viúva sulista, incapaz de compreender mais do que aquilo diante de seus olhos e incapaz de compreender o grotesco.

Ainda assim, como sempre ocorre com as personagens de O’Connor, a Sra. Flood não possui apenas um aspecto negativo em sua personalidade. Após tentar forçar Hazel a casar-se com ela, e ameaçar expulsá-lo caso não o fizesse, Hazel sai da pensão e desaparece por dias. A Sra. Flood fica preocupada, pois desenvolvera por ele um sentimento genuíno de afeto.

¹³⁰ “she didn’t like to look at the mess he had made in his eye sockets”

¹³¹ “If she didn’t keep her mind going on something else when he was near her, she would find herself leaning forward, staring into his face as if she expected to see something she hadn’t seen before” (O’CONNOR, 1988, p. 120)

¹³² ‘Well, it’s not normal. It’s like one of them gory stories, it’s something that people have quit doing – like boiling in oil or being a saint or walling up cats,’ she said. ‘There’s no reason for it. People have quit doing it.’ (O’CONNOR, 1988, p. 127)

Naquela noite, uma chuva forte e gelada desabou e, deitada em sua cama, sem sono, à meia-noite, Mrs. Flood, a senhoria, chorou. Ela queria sair correndo na chuva, no frio, procurá-lo até encontrá-lo todo encolhido em algum abrigo precário, e trazê-lo de volta para casa e dizer-lhe: “Seu Motes, seu Motes, o senhor pode ficar aqui para sempre, ou então nós dois vamos, juntos, pro lugar onde o senhor está indo”. Mrs. Flood tivera uma vida dura, sem dor e sem alegria; agora pensava que estava no fim da vida e que bem merecia um amigo.¹³³ (O’CONNOR, 1990, p. 192)

No fundo, Mrs. Flood sentia-se profundamente solitária e aceita a amizade de Hazel apesar de ele tratá-la mal e ser um mau interlocutor, deixando de respondê-las por horas seguidas. Hazel é incapaz de estabelecer conexões significativas com as mulheres ao seu redor, mesmo aquelas com quem se relaciona sexualmente. Apesar disso, o romance se encerra com a cena de Mrs. Flood segurando a mão do cadáver de Hazel junto ao seu peito e “olhando, de olhos fechados, dentro dos olhos dele e sentiu-se como se, finalmente, tivesse chegado ao começo de algo que não podia começar”¹³⁴ (O’CONNOR, 1990, p. 194) alcançando alguma espécie de revelação, talvez a única a realmente compreender a trajetória de Hazel.

2.1.2 A mãe terrível: Annie Lee/Lou Jackson

Os rascunhos de *Wise Blood* são muito numerosos e abrangem o maior conjunto de pastas da coleção Flannery O’Connor da Georgia College and State University. A coleção contém alguns planos para o trabalho no romance, escritos entre 1948 e 1949, dois anos depois que O’Connor começou a trabalhar no romance, que explicam suas primeiras ideias para o destino dos personagens (arquivos 22 e 23). Neles, ela explica que o livro é sobre Haze, um jovem pouco escolarizado que acaba de voltar da Segunda Guerra Mundial para a casa de sua irmã e está

¹³³ That night a driving icy rain came up and lying in her bed, awake at midnight, Mrs Flood, the landlady, began to weep. She wanted to run out into the rain and cold and hunt him and find him huddled in some half-sheltered place and bring him back and say, Mr Motes, Mr Motes, you can stay here forever, or the two of us will go where you’re going, the two of us will go. She had had a hard life, without pain and without pleasure, and she thought that now that she was coming to the last part of it, she deserved a friend. (O’CONNOR, 1988, p. 129–130)

¹³⁴ “She sat staring with her eyes shut, into his eyes, and felt as if she had finally got to the beginning of something she couldn’t begin, and she saw him moving farther and farther away, farther and farther into the darkness until he was the pin point of light.” (O’CONNOR, 1988, p. 131)

procurando um lar ou uma espécie de santuário, mas toda vez que pensa que encontrou uma casa, ele encontrou uma mulher. Seu senso de lar está relacionado com as lembranças de sua mãe, com quem ele aprendeu a noção de pecado e a necessidade de religião; no entanto, ele frequentemente confunde sentimentos religiosos com sexuais.

Mesmo concordando com o fato de que O'Connor removeu personagens femininas ou diminuiu sua importância, o texto publicado alcança o objetivo inicial da autora. Não encontramos evidências, portanto, de que as escolhas de O'Connor tenham sido motivadas pela necessidade de calar uma “voz feminina” ou tenham sido influência direta dos comentários de seus mentores e editores.

A personagem feminina mais marcante do romance, por exemplo, a mãe de Hazel, estava morta desde que o protagonista tinha apenas dezesseis anos, e portanto antes dos acontecimentos do enredo, tanto na versão publicada quanto nos manuscritos, mas sua influência permanece viva. Já no primeiro capítulo, quando Hazel adormece no trem, aparece a primeira menção a sua mãe:

Os únicos objetos que trouxe consigo de Eastrod para o exército foram uma Bíblia de capa preta e um par de óculos com aro de metal prateado, ambos pertencentes a sua mãe. Hazel havia frequentado uma escola do interior, onde aprendera a ler e a escrever e, também, que era melhor abster-se de fazê-lo. A Bíblia era o único livro que lia, mesmo assim raramente, e as poucas vezes que o fazia, usava os óculos de sua mãe. Estes cansavam-lhe a vista a tal ponto, que, em pouco tempo, era obrigado a parar¹³⁵ (O'CONNOR, 1990, p. 30).

A menção aos óculos da mãe é importantíssima, pois Hazel está sempre lembrando do papel da mãe na construção de sua visão de mundo. Ela era uma pessoa bastante austera e religiosa, que criava os filhos para que fossem perfeitos cristãos, chegando a ser até mesmo violenta. A mãe representa o ideal moral e religioso do qual Hazel sente-se degradado.

O exemplo mais claro do sentimento de degradação de Hazel em relação aos

¹³⁵ *The only things from Eastrod he took into the army with him were a black Bible and a pair of silver-rimmed spectacles that had belonged to his mother. He had gone to a country school where he had learned to read and write but that it was wiser not to; the Bible was the only book he read. He didn't read it often but when he did he wore his mother's glasses. They tired his eyes so that after a short time he was always obliged to stop.* (O'CONNOR, 1988, p. 12)

ideais da mãe aparece logo nas primeiras páginas do romance em que Hazel se recorda de uma ocasião de sua infância em que seguira o pai e uns homens mais velhos até uma feira, na qual havia diversas atrações, entre elas, uma barraca proibida para menores. Depois de muito insistir com o guarda da barraca, Hazel convence-o a deixá-lo entrar e, lá dentro, vê uma mulher muito branca e nua, deitada para a contemplação dos homens. O pequeno Hazel fica muito impressionado com a visão e acredita ter cometido um pecado ao adentrar o recinto.

Quando chegou em casa, encontrou sua mãe em pé, ao lado do tanque de lavar roupas. Ela o olhou fixamente. Só usava preto e seus vestidos eram mais compridos que os das outras mulheres. Lá estava ela, empertigada, olhando para ele. Hazel escondeu-se atrás de uma árvore, onde tentaria fugir do alcance de sua vista, mas, em poucos segundos, pôde sentir o seu olhar através da árvore. [...] Ela saiu de perto do tanque e veio em sua direção, segurando um pedaço de pau. E disse - o que você viu?

- O que você viu? - ela disse

- O que você viu? - ela disse, usando o mesmo tom de voz cada vez que repetia a pergunta. Deu-lhe nas pernas com o pau, mas era como se ele fizesse parte da árvore. - Jesus morreu para te salvar - ela disse.¹³⁶ (O'CONNOR, 1990, p. 62)

No trecho acima, é possível perceber como a mãe transmite ao protagonista a concepção de que é possível pecar pelo olhar e de como qualquer coisa que se assemelhasse à sensualidade e ao corpo feminino deveria ser considerado pecaminoso, já que a mãe usa apenas vestidos compridos e escuros. O narrador faz questão de enfatizar que a maneira da mãe se portar e se vestir era diferente das outras mulheres, já que, da mulher sulista ideal, esperava-se simpatia e jovialidade, que se vestisse de forma delicada, nem “coberta demais” e nem de forma “vulgar”. A mãe, com sua postura rígida e austera, não seria considerada uma mulher “agradável” socialmente, o que também a torna degradada em relação ao padrão social e cultural de sua região e, portanto, grotesca.

O menino se esconde da mãe sentindo culpa pelo que vira e é punido fisicamente por ela por algo que ela imagina que ele tenha visto. Hazel sente-se tão

¹³⁶ *His mother was standing by the washpot in the yard, looking at him, when he got home. She wore black all the time and her dresses were longer than other women's. She was standing there straight, looking at him. He moved behind a tree and got out of her view, but in a few minutes, he could feel her watching him through the tree. [...] She left the washpot and came toward him with a stick. She said, 'What you seen?/What you seen?' she said./ 'What you seen,' she said using the same voice all the time. She hit him across the legs with the stick, but he was like part of the tree. 'Jesus died to redeem you', she said. (O'CONNOR, 1988, p. 35-36).*

oprimido por este sentimento que, no dia seguinte, voluntariamente enche os sapatos de pedras e caminha por uma longa distância como forma de auto-punição por ter entrado na barraca da feira. Assim, ler a Bíblia com os óculos da mãe, significa tentar aproximar-se do ideal dela. Depois que entra no exército e vai para a guerra, Hazel deixa de ler a Bíblia, mas ainda coloca os óculos da mãe para recusar os convites dos colegas de ir ao bordel.

Nos manuscritos de “The Train” é possível observar uma nostalgia mais explícita que Haze nutre pelas viagens com sua mãe quando era jovem. Ele lembra que ela sempre falava com a mulher que estivesse sentada ao lado deles, e é isso que se imagina fazendo. Haze fica nervoso porque, em vez de mulheres, o trem fica cheio de soldados e ele tinha o hábito de ficar perto das mulheres quando era criança. Os soldados acreditam que ele quer flertar com as mulheres, mas ele parece querer apenas conversar com elas e oferecer ajuda, porque elas o lembram de sua mãe. Haze fica obcecado pelas mulheres no trem e cada movimento que elas fazem ou qualquer uma de suas características acionam uma memória de sua mãe. A leitura dos manuscritos aprofunda as conexões entre Haze e sua mãe que já estão presentes nas versões publicadas de “The Train” e *Wise Blood*; as relações de gênero presentes no conto iluminam a leitura do romance e vice-versa.

A importância da mãe de Hazel é clara no conto, e “The Train” é na verdade o único texto publicado em que o nome dela é mencionado; foi apagado de *Wise Blood*. Annie Lou Jackson é comparada a “um velho cão de caça que, tão logo solto, saía farejando pedras e aspirando o ar de tudo ante o que parasse ao redor”¹³⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 78). Mais adiante, Haze se lembra do funeral da mãe e de como ele esperava que ela acordasse e voasse para fora do caixão, onde parecia “assustadora, como imenso morcego a se arrojar na clausura”¹³⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 87). O protagonista sempre associa sua mãe a um animal, tanto no conto quanto nos manuscritos do romance, mas o animal nunca é um que alimenta ou que evoca associações mais positivas. Embora Haze admire e sinta falta de sua mãe, ele se

¹³⁷ “an old bird dog just unpenned that raced, sniffing up every rock and stick and sucking in the air around everything she stopped at” (O’CONNOR, 1988, p. 754)

¹³⁸ “terrible like a huge bat darting from the closing” (O’CONNOR, 1988, p. 761)

lembra dela como uma mulher controladora, austera e castradora. Mesmo após sua morte, Haze não se sente livre de seus olhos julgadores, daí a recusa de reconhecer sua morte mesmo enquanto a observava no caixão, evocando a imagem de um vampiro.

De acordo com Michael Ferber, uma característica dos morcegos é que vivem em cavernas e voam à noite. Por isso, e pelo fato de as cavernas serem consideradas entradas para o submundo na Antiguidade, os morcegos tornaram-se sinônimos de espíritos dos mortos e, portanto, suas características também foram atribuídas ao demônio. Em vez da imagem angelical, maternal e pura da mãe, muitas vezes associada à Virgem Maria, Annie Lou lembra um morcego que se opõe a tudo o que o ideal da mulher sulista prescreve. Ela é retratada como uma vampira terrível e macabra que na verdade representa uma ameaça aos valores da domesticidade e do papel materno, uma vez que os vampiros costumam se alimentar de sangue de crianças inocentes.

Muitas leituras psicológicas também interpretam o vampirismo como um sinal de vigorosa energia sexual e relações incestuosas. Qualquer pessoa que tenha estudado *Wise Blood*, especialmente à luz dos manuscritos, pode reconhecer os sentimentos incestuosos de Haze em relação à sua mãe, daí seu destino edipiano. A mãe é, portanto, uma presença feminina ambivalente, lembrada por Haze por um lado como a figura materna que ele tanto amava e, por outro, como uma predadora que em muitas ocasiões o castrou.

Seu nome, Hazel, é uma prova disso. Foi escolhido por Annie Lou provavelmente porque, de seus oito filhos (as duas primeiras eram gêmeas, os três seguintes eram meninos, a sexta era Ruby, a sétima era outro menino) todos os meninos morreram, exceto Haze. Annie Lee acreditava não ter sorte com meninos (pasta 25a) e isso pode explicar o motivo pelo qual Haze tem um nome feminino: Hazel. Poderia ser uma tentativa de Annie Lee de dar ao oitavo filho uma chance de enganar o destino. Ela acreditava que a razão pela qual os meninos morreram foi porque ela engravidou antes de se casar com o pai das crianças, Lemmuck Wickers, um homem surdo de 40 anos (arquivo 29), cometendo um pecado, portanto.

A avó de Haze, a mãe de Annie Lee, era uma professora de canto que cantava em um coro da Igreja Batista, e seu avô era um estudioso de latim (pasta

25a). Em outra versão, seu pai é um pregador chamado Emmet Hugh Jackson, que está escrevendo um livro chamado “História Divina”, e está sempre procurando o pecado em seus filhos Annie Lee e Zaccheus (pasta 28i). Ruby, irmã de Hazel, acreditava que sua mãe, Annie Lee, trata os filhos da mesma forma que o avô, cuja influência compara à picada de uma vespa. Annie Lee era muito dura com Ruby e Haze; pensava que eles só haviam sobrevivido porque tinham mais pecados que os irmãos e seria muito difícil de se redimirem (arquivo 62). Ela perpetua o estilo de criação de seu pai sendo especialmente dura com Ruby quando ela tentava se embelezar, porque isso lembrava Annie Lee de sua própria mãe. Ela era tão rígida com sua religião que Haze se imagina voltando da guerra Eastrod e dizendo a ela que na Europa Jesus é visto como um personagem fictício e, diante da falta de opinião do filho sobre o assunto, derruba Haze e bate nele como uma pantera feroz (pasta 85a, p. 4).

Essa metáfora da pantera foi também associada a Leora, nos manuscritos. O próprio nome Leora contém o vocábulo *leo*, que em latim significa “leão”, e está presente também na palavra inglesa *leopard*. É evidente que toda mulher que Haze encontra, ele de alguma forma associa com sua mãe. Sempre que não consegue se lembrar do rosto de Ruby, ele se lembra de sua mãe e uma vez quando ele tenta se lembrar de sua mãe, ele imagina Leora (pasta 110a, p. 4-5). Na ocasião em que Haze vai a um carnaval e vê uma mulher nua, um de seus pensamentos é se sua mãe se pareceria com aquela mulher quando estava nua. O pensamento é tão forte e o deixa dominado pela culpa de forma que ele quebra alguns ovos de propósito para fazer com que sua mãe o castigue, mas a sensação de culpa volta às vezes, quando ele sonha (arquivo 49). Em outra versão, ele imagina a mulher da tenda parada na porta de sua casa usando o vestido de sua mãe com o rosto dela (arquivo 51, p. 3). Evidentemente, a visão de Haze de todas as mulheres está ligada à sua visão de sua mãe, tornando-o não apenas assombrado por Cristo, mas também por sua mãe.

Ele pensa até mesmo que sua mãe parece um abutre (*buzzard*). Certa vez, Annie Lou interrompeu uma de suas experiências sexuais em um celeiro com suas “garras”. *Buzzard* é o nome comum de várias espécies de pássaros, incluindo o abutre, uma grande ave de rapina necrófaga. Annie Lee está sempre “farejando” o

pecado e as partes podres de Haze e tentando limpá-lo delas, e sua imagem é uma constante ao longo dos manuscritos e do romance publicado, a única diferença é que na versão final do romance não há muita informação sobre seu passado.

Uma lembrança da infância de Haze com sua mãe pode ser uma chave para interpretar porque ele procura por ela em cada mulher que encontra. Sua mãe não apenas o infundiu com o medo de que as experiências sexuais fossem pecaminosas, mas também foi ela quem o iniciou em algumas práticas sexuais. Em uma versão dos manuscritos, Haze reflete sobre a ocasião em que foi a um bordel na França e fugiu da prostituta que havia contratado sem se envolver sexualmente com ela. Ele pensa como seria fazer sexo e chega à conclusão de que seria como na cama com a mãe dele, quando ela permitia que ele subisse e sentisse o calor de seu corpo pela camisola. Haze lembra do corpo quente da mãe, que o segurava contra ela enquanto seu rosto apresentava uma expressão estranha, como se ela sentisse uma dor prazerosa. Quando Haze ficou mais velho, sua mãe parou de deixá-lo subir em sua cama e o alertou para tomar cuidado com as mulheres e o pecado. Assim, Haze tinha uma sensação ambígua, pois considerava-se virgem, ao mesmo tempo em que acreditava que a experiência com a mãe era como fazer sexo com qualquer outra mulher (arquivo 90, p. 97-98).

Annie Lee teve orgasmos com Haze na cama quando ele ainda era uma criança, até que ele teve idade suficiente para ela contar a ele sobre sexo e também dizer que era um pecado, causando grande parte da confusão de Haze em relação ao sexo e à religião, funcionando como um mãe castradora. É até possível pensar que o “sangue sábio” do título do romance é na verdade o sangue de Annie Lee que Haze acredita que será passado para o filho de Ruby como um sinal de que ele não está vivendo uma vida pecaminosa.

As conclusões a que cheguei durante a minha leitura dos manuscritos de *Wise Blood* são semelhantes ao que Catherine Bowlin afirma em sua dissertação de mestrado, na qual ela analisa o papel de Annie Lee tanto nos manuscritos quanto no romance publicado:

Sua influência em Haze ao longo dos manuscritos de O'Connor é inflexível; parece que sua mãe afeta cada pequena coisa que ele faz. Eu argumento que isso também é verdade para o romance publicado - Haze procura por

um lar e, portanto, ele procura por sua mãe em todo *Wise Blood*. Ele carrega os óculos dela com ele no exército, por todo o mundo e no Tennessee quando chega a uma nova cidade. Ele conhece personagens que o lembram de Annie Lee Jackson, personagens que o lembram que ele tem uma mãe e personagens que ele tenta transformar em sua mãe. Hazel Motes é sempre assombrado por sua mãe, mas, surpreendentemente, ele não é assombrado de forma negativa como se pode pensar; ele está simplesmente com extremas saudades de casa¹³⁹ (2016, p. 5).

As saudades da mãe, ou a sensação de senti-la como um abutre ou um fantasma observando-o todo o tempo para vê-lo pecar e ter que se voltar para os ensinamentos e valores dela, persegue Haze por toda a sua trajetória. Já no primeiro capítulo, quando se lembra da mãe, Haze se recorda do armário pessoal da mãe, que ficava na cozinha, onde ela costumava dormir, o qual ele amarra ao assoalho da casa vazia para impedir que fosse roubado e pensa que “sua mãe descansaria mais tranquila no túmulo, sabendo que o móvel estava bem guardado” se ela viesse vagar pela casa à noite, como um espírito “com aquela expressão no rosto, perturbada, como que em busca de algo”, “como se não estivesse mais feliz morta do que viva”¹⁴⁰ (O’CONNOR, 1990, p. 33). Apenas no final do romance Hazel encontra novamente a Bíblia e os óculos da mãe no fundo de sua mala, ele coloca os óculos e se olha no espelho.

Os óculos de aro de metal prateado lhe davam um ar de destemor contido, como se escondessem alguma intenção desonesta que, a qualquer momento, lhe surgiria nos olhos [...] Viu o rosto de sua mãe através do dele, olhando para o rosto refletido no espelho. Afastou-se do espelho com um sobressalto e ergueu a mão para retirar os óculos, mas a porta se abriu e

¹³⁹ “Her influence on Haze throughout O’Connor’s manuscripts is unyielding; it seems that his mother affects every little thing he does. I argue that this remains true for the published novel as well – Haze searches for a home and therefore, he searches for his mother throughout the entirety of *Wise Blood*. He carries her eye glasses with him in the army, across the world, and across Tennessee when he comes to a new city. He meets characters that remind him of Annie Lee Jackson, characters that remind him he has a mother, and characters that he tries to turn into his mother. Hazel Motes is forever haunted by his mother but surprisingly, he is not haunted in a negative way as one may think; he is simply homesick to an extreme”

¹⁴⁰ He thought about the chifforobe in his half-sleep and decided his mother would rest easier in her grave, knowing it was guarded. If she came looking any time at night, she would see. He wondered if she walked at night and came there ever. She would come with that look on her face, unrested and looking; the same look he had seen through the crack of her coffin. He had seen her face through the crack when they were shutting the top on her. He was sixteen then. He had seen the shadow that came down over her face and pulled her mouth down as if she wasn’t any more satisfied dead than alive (O’CONNOR, 1988, p. 14)

outros dois rostos entraram no seu campo de visão. Um dos dois disse: - Pode me chamar de mamãe agora.¹⁴¹ (O'CONNOR, 1990, p. 158)

Os rostos eram de Sabbath Lily carregando a múmia como a um bebê, mas imediatamente Haze percebe nela sua própria mãe, e na múmia, na realidade um homem “encolhido”, Haze vê uma versão miniaturizada de si mesmo como um profeta, aquele que, como a múmia, carregava em si um pouco da morte de todos os seres humanos misturados. A visão de si mesmo como sua mãe e da mulher com quem acabara de se deitar como sua mãe são suficientes para que Haze jogue o “bebê” contra a parede, despedaçando-o e mais à frente, quando diante do reconhecimento da impossibilidade de fugir de seu destino, traçado para ele por Annie Lou e por si mesmo, ao tentar reencontrá-la em cada mulher que procurava, Hazel decide, como Édipo, cegar-se e viver uma vida de penitência.

2.1.3 O excesso corporal e a redenção pelo sexo: a prostituta Leora Watts

Ao chegar em Taulkinham, Hazel tenta abandonar os ensinamentos maternos e vai até a casa da personagem Leora Watts, cujo nome ele vê em uma pichação na porta do banheiro masculino de uma estação de trem. Diz a pichação que Leora tem “a cama mais amigável da cidade”, isto é, trata-se de uma prostituta. Hazel segue para a casa de Leora com a intenção de provar aos outros e a si mesmo, que ele não acredita em pecado e não vive pelos costumes de sua família. Leora é descrita como sendo praticamente o oposto da mãe de Hazel:

Mrs. Watts estava só, recostada numa cama de ferro branca, cortando as unhas do pé com tesouras de costura. Era uma mulher corpulenta, de cabelo amarelado e pele branca que brilhava sob o efeito de uma

¹⁴¹ *The little silver-rimmed glasses gave him a look of deflected sharpness, as if they were hiding some dishonest plan that would show in his naked eyes. His fingers began to snap nervously and he forgot what he had been going to do. He saw his mother's face in his, looking at the face in the mirror. He moved back quickly and raised his hand to take off the glasses but the door opened and two more faces floated into his line of vision; one of them said, 'Call me Momma now.'* (O'CONNOR, 1988, p. 106)

substância cremosa. Usava uma camisa cor-de-rosa, a qual cairia melhor num corpo menor que o seu¹⁴² (O'CONNOR, 1990, p. 38)

Ainda assim, Leora Watts também é degradada em relação aos ideais sulistas, em primeiro lugar por sua vida sexual e também por sua descrição física. Enquanto a mãe de Hazel era menos “feminina” e convidativa do que dela se esperava, Leora é mais “feminina” e convidativa do que o desejável para se enquadrar no padrão social. A representação de sua inadequação é o fato de cortar as unhas do pé com uma tesoura inapropriada para a pedicure, uma tesoura de costura, além de vestir uma camisa cor-de-rosa (cor que já aparecera na roupa da senhora Hitchcock) que era justa demais. Descrita como corpulenta, com a pele engordurada e com uma camisa pequena demais para seu tamanho, Leora é quase a encarnação do excesso corporal feminino; ela extrapola os padrões da *southern belle*.

Seu corpo extrapola os limites de tal forma que, da primeira vez que vê Leora, Haze não olha seu corpo inteiro, seu corpo é “despedaçado” e as partes descritas separadamente, num recurso recorrente no grotesco. Inicialmente, o que Haze vê por uma fresta é “um grande joelho branco”¹⁴³ (O'CONNOR, 1990, p. 38), depois tem a visão de seu “cabelo amarelado e pele branca que brilhava sob o efeito de uma substância cremosa”¹⁴⁴ (O'CONNOR, 1990, p. 38), depois seu olhar, em seguida as unhas do pé, então “a ponta vermelha da língua de Mrs. Watts surgiu e molhou o lábio inferior”¹⁴⁵ (O'CONNOR, 1990, p. 38), Haze toma-lhe o “pé, pesado mas morno” (O'CONNOR, 1990, p. 38) e “a boca de Mrs. Watts abriu-se num sorriso largo, mostrando-lhe os dentes. Estes eram pequenos e pontudos, com manchas verdes, e bastante separados entre si”¹⁴⁶ (O'CONNOR, 1990, p. 39). A boca de Leora relembra as bocas das gárgulas medievais e seu corpo é aberto, cósmico,

¹⁴² *Mrs. Watts was sitting alone in a white iron bed, cutting her toenails with a large pair of scissors. She was a big woman with very yellow hair and white skin that glistened with a greasy preparation. She had a pink nightgown that would better have fit a smaller figure.* (O'CONNOR, 1988, p. 17)

¹⁴³ “a large white knee” (O'CONNOR, 1988, p. 17)

¹⁴⁴ “yellow hair and white skin that glistened with a greasy preparation” (O'CONNOR, 1988, p. 17)

¹⁴⁵ “The pink tip of Mrs Watts's tongue appeared and moistened her lower lip” (O'CONNOR, 1988, p. 17-18)

¹⁴⁶ “Mrs. Watts's mouth split in a wide full grin that showed her teeth. They were small and pointed and speckled with green and there was a wide space between each one” (O'CONNOR, 1988, p. 18)

excessivo, grotesco e sexual de uma forma que desperta ao mesmo tempo o desejo e a repulsa do inexperiente Hazel e ele defende-se olhando para ela por meio de uma fresta, depois por seu reflexo em um espelho, até que ela toma a iniciativa de tocar-lhe o braço e perguntar, por duas vezes, o que ele deseja.

Pela necessidade do protagonista de envolver-se com ela e provar-lhe que ele não é religioso, Leora Watts acaba exercendo o papel de uma dominadora substituta da mãe, conforme podemos observar no seguinte trecho: “Mrs. Watts olhou-o fixamente, com um leve ar de deboche. Então passou a mão pelo rosto de Hazel e apertou-lhe a bochecha maternalmente. - Olha aqui, filhinho, a mamãe não se incomoda que você não seja pastor.”¹⁴⁷ (O’CONNOR, 1990, p. 39). Hazel transfere então, todas as angústias que sentia em relação à mãe para a prostituta Leora Watts, passa a noite com ela e continua voltando por mais alguns dias depois disso. Essa relação evidencia ainda mais o caráter edipiano da relação do protagonista com sua mãe.

Ele também relaciona a religião com a sexualidade, rebaixando os ideais religiosos. O protagonista e a mãe vêm na religião cristã um meio de tornar o ser humano como um ser assexuado, em constante negação dos desejos sexuais considerados carnis e cujo simples reconhecimento já seria um pecado. Assim, a princípio, o envolvimento de Hazel com Leora (e posteriormente com Sabbath Lilly), tem o objetivo de negar a religião cristã, e, em última instância, substituir a experiência espiritual e religiosa pela carnal e sexual. Hazel chega a afirmar: “- Eu não preciso de Jesus [...] Por que precisaria de Jesus? Eu tenho a madame Leora Watts.”¹⁴⁸ (O’CONNOR, 1990, p. 56).

O papel de Leora no texto publicado de *Wise Blood* também é diminuído em relação aos manuscritos, embora sua função como substituta da mãe de Haze e refúgio para as angústias religiosas continue bastante evidente. Leora aparece ainda na versão publicada de “A Stroke of Good Fortune”, como Laverne, a amiga de Ruby. Na realidade, em certos trechos dos manuscritos, Leora também aparece como

¹⁴⁷ Mrs. Watts eyed him steadily with only a slight smirk. Then she put her other hand under his face and tickled it in a motherly way. “That’s ok, son,” she said. “Momma don’t mind if you ain’t a preacher.” (O’CONNOR, 1988, p. 18)

¹⁴⁸ “I don’t need Jesus,” Haze said. “What do I need with Jesus? I got Leora Watts.” (O’CONNOR, 1988, p. 31)

substituta de Ruby na visão de Haze.

Quando Haze está chegando ao prédio de Ruby em Taulkinham, por exemplo, ele vê sua irmã e pensa que Ruby não o reconhece, mas na verdade ele está vendo sua amiga Leora (pasta 39a). Leora é grande e loira como Ruby costumava ser antes de pintar o cabelo de vermelho e é descrita como tendo a língua para fora da boca e as mãos grandes (pasta 42a). Haze abraça Leora e sente o coração dela contra o dele (arquivo 40). Enquanto ele ainda pensa que a mulher que acabou de conhecer é sua irmã, Haze se sente “provocado” por ela (pasta 45a, p. 6).

O Sr. Jerger, o residente que associa todas as mulheres do prédio a deusas, diz que Haze Leora é a deusa do amor¹⁴⁹ (pasta 45a). “Uma das doze grandes divindades do Olimpo, Afrodite era a deusa grega do amor erótico, doadora de beleza e atração sexual, identificada pelos romanos com VÊNUS”¹⁵⁰ (MARCH, 2014, p. 60). Em todas as versões, Leora é considerada uma mulher promíscua e até mesmo uma prostituta que é desprezada pelos outros moradores, mas que é uma das poucas amigas de Ruby. Devido à reputação dela e à óbvia atração dele por Leora, Haze decide ter relações sexuais com ela quando discute com Ruby sobre a gravidez e o aborto. Existem muitas versões diferentes da interação entre eles. É claro, entretanto, que embora Leora estivesse um tanto interessada em Haze, os sentimentos dele por ela estão relacionados com sua frustração com Ruby e seu desejo de ter sua mãe de volta.

Durante o processo de escrita de *Wise Blood*, O'Connor fez experiências com o ponto de vista. Como no romance publicado, o narrador se compromete com vários pontos de vista de diferentes personagens ao longo da narrativa, mas nos manuscritos há rascunhos que são contados do ponto de vista de Leora, onde conhecemos sua vida turbulenta. A infância de Leora tem semelhanças com a de Haze. Ambos tiveram pregadores em suas vidas e mães ultra-religiosas. Mas a mãe de Leora parece sofrer violência doméstica sem oferecer resistência por causa de seu amor pelo marido. Sua mãe também nunca puniu os filhos. Leora tinha dois

¹⁴⁹ Em “Good Country People”, a protagonista Hulga / Joy associa seu nome Hulga ao deus Vulcão, marido de Vênus a quem a deusa deveria vir quando convocada. Na mitologia, Vulcano aprisiona Vênus para provar que ela é infiel a ele e Joy também é presa por Manley Pointer.

¹⁵⁰ “One of the twelve great Olympian deities, Aphrodite was the Greek goddess of erotic love, the giver of beauty and sexual attraction, identified by the Romans with VENUS”

irmãos mais velhos, um que desapareceu e outro que disse que queria ser pregador, mas queria ser músico e foi encontrado morto em um bordel (pasta 80a). A morte de seu irmão mais novo deixa sua mãe louca. Em outra versão Leora tinha quatro irmãos, dois irmãos que desapareceram, uma menina que se casou rapidamente e a mais nova que queria ser pregadora (pasta 80b).

Haze diz a Leora que o pai dele era louco e ela responde que o dela também, que chegou a ser internado no State Hospital¹⁵¹ e que ela o viu apenas uma vez na vida, mas que ele não reconheceu os filhos e se recusou a olhar para eles (pasta 86a, p. 8). Os progenitores em *Wise Blood*, tanto nos manuscritos quanto no romance publicado, são sempre ausentes e opressores. Os pais especialmente são distantes e às vezes violentos. O pai de Haze é quem entra em na tenda no carnaval para ver uma mulher nua e nunca chama ninguém pelo nome (pasta 86a, p. 8). A mãe de Leora negligenciou sua família e forçou sua filha a limpar a casa e cuidar de seus irmãos. Infeliz com sua situação, um dia Leora roubou dez dólares, deixou um bilhete e fugiu para Macon, onde começou a trabalhar em um salão de beleza aos dezesseis anos. Ela aprendeu rápido, devolveu os dez dólares e se afastou do salão de beleza (pasta 80e).

A caminho de Macon, Leora conhece um homem de gravata-borboleta verde e olhos verdes que a olha com interesse (arquivo 82, p. 4). Ele se apresenta como Pete Smith, que Leora conclui anos depois não ser seu nome verdadeiro, e começa uma conversa com ela. Leora menciona sua intenção de encontrar um emprego em um salão de beleza ou escritório, e ele responde que ela teve sorte em conhecê-lo, pois ele poderia encontrar um emprego para ela (arquivo 82, p. 5). Ele se oferece para levá-la a um hotel barato para passar a noite e, em sua inocência e curiosidade adolescente sobre como seria um hotel, Leora aceita.

¹⁵¹ O hospital, mencionado nesse trecho, é o Central State Hospital, localizado em Milledgeville, a maior instalação da Geórgia para tratamento de doenças mentais inaugurado em 1842, visto que Leora teria fugido para Macon (GA) de sua cidade natal, e Macon fica a cerca de 48km de Milledgeville. O hospital foi fundado como *Georgia State Lunatic, Idiot e Epileptic Asylum*, e também era conhecido como *Georgia State Sanitarium* e *Milledgeville State Hospital* durante sua longa história. Na década de 1960, a instalação tornou-se o maior hospital psiquiátrico do mundo, com cerca de 200 prédios que abrigaram cerca de 12.000 pacientes. Quando a condição de O'Connor piorou por causa do lúpus, ela ficou neste hospital, que é descrito em detalhes no conto "The Partridge Festival".

Quando ela chega ao quarto o texto sugere que Leora se sente forçada a fazer sexo com este homem porque ele supostamente a estava ajudando a encontrar um emprego e ter um lugar para passar a noite. O abusador ainda a responsabiliza pelo acontecimento, porque ela havia fugido de casa. Esse abuso acontece de forma semelhante a muitos relatos de abusos feitos por mulheres na década de 40 e até os dias atuais em muitos lugares diferentes. Como a segunda onda feminista enfatizaria, o estupro de Leora não é um crime passional motivado pelo desejo sexual, mas uma ação consciente e calculada para reivindicar o poder sobre seu corpo feminino. E como a maioria das sobreviventes de violência sexual, Leora está traumatizada pela experiência cuja lembrança a atormenta. Mesmo que ela pense que seu agressor “era um idiota de dez centavos” de quem ela poderia se defender como de um lenço de papel (arquivo 82), ela ainda pode sentir seu olhar penetrante uma década depois, fazendo-a tremer e sentir-se “estranha como se ela fosse duas pessoas se olhando” (arquivo 82, p 6-7). Sempre que pensava no que acontecera no quarto do hotel, Leora tinha a sensação de que era como um daqueles sonhos que você acorda “congelada de medo” e não sabe o motivo, “tipo quando você está muito cheia e não comeu” (arquivo 82, página 4).

Esse sentimento ambivalente é descrito mais uma vez quando Leora se olha no espelho e suas mãos começam a tremer e seu rosto fica mais “grotesco” (pasta 80c). A cena é um exemplo da sensação de infamiliar descrita por Freud (1919) porque Leora olha seu conhecido corpo nu, mas vê alguém que lhe é estranho: “O horror passou por ela e foi até o espelho e a olhou de volta como se tudo tivesse sido puxado e ela estivesse olhando para uma nudez que então lutava terrivelmente para se libertar e fugia como uma barata quando uma luz é acesa à noite” (pasta 80c).

Depois de deixar o salão de beleza em que trabalhava em Macon, Leora se torna secretária executiva em Taukinham. Ela trabalha na “Carson and Robins” por dez anos (arquivo 81) e se considera essencial para a empresa, mas ainda sofre assédio no trabalho; ela se lembra dos homens “sorrindo” para ela quando ela chegou. Diz-se que ela é obcecada por remédios, tem uma coleção inteira de loções e tônicos e é a única personagem do romance que lê ficção (Guy de Maupassant) (pasta 104e). Ela também é retratada como uma pessoa muito inteligente e intuitiva,

cujos “olhos captam tudo por inteiro, como areia movediça” e uma professora nata e prostituta por diversão, não por necessidade (pasta 110a).

Quando chamada de “prostituta” (*whore*) por Haze, ela não se sente ofendida e responde que seria difícil encontrar alguém que não o fosse (pasta 93b). Apesar de se sentir confortável com seu estilo de vida, Leora se ressentia do tratamento que recebe de Haze, que vai para seu apartamento em busca de bebida e sexo. Ela afirma que está sozinha e sai da festa de Ruby porque preferia ficar sozinha (arquivo 120, p. 2). Já em seu apartamento, ela chora e diz “está tudo podre” e ninguém se importa com os sentimentos das outras pessoas (pasta 119f). Ela se sente magoada porque Haze pensa que qualquer um pode vir até ela a qualquer momento, sem consideração por seus sentimentos (arquivo 132).

Depois que Ruby diz a Haze que ele não pode mais morar no apartamento dela, Haze tem relações sexuais com Leora e se muda para a casa de alguns amigos, mas a imagem de Leora continua o assombrando. Em uma versão, Haze imagina que está sendo seguido por Deus e Leora na forma de um felino (pasta 133a, p. 5). Ele se sente como se estivesse se observando “com os olhos dela” e se sentindo irritado, envergonhado e deslocado. Em uma parte excluída da pasta 142e, o narrador diz que Haze não deixou Leora sem trazer algo dela com ele. Nos manuscritos, Haze sai da casa de Leora com pressa, mas visita outra prostituta que ele chama de “outra Leora” algumas vezes depois, enquanto no romance publicado, Haze visita Leora mais de uma vez e claramente atribui qualidades redentoras a ela quando afirma que não precisa de Jesus, pois tem Leora Watts.

De acordo com Linda Rohrer Paige, em *Wise Blood*, Hazel tenta desesperadamente conquistar e exercer um poder fálico que lhe foi negado. Outras personagens, especialmente personagens femininas como a mãe e Leora parecem possuir esse poder e frustram as tentativas de Haze de subjulgá-las. Para Paige, Leora

amplia a incompetência sexual de Hazel, apontando que ele “não tinha tido muito sucesso” como parceiro sexual (30-31). Para Haze, a relação sexual com a Sra. Watts foi desprovida de prazer. [...] Além disso, a Sra. Watts manifesta um tipo de “poder fálico” para ir até a verdade, um poder que destaca a própria inépcia de Haze para pecar. Até mesmo seu sorriso, descrito como “curvo e afiado como a lâmina de uma foice” (31), exacerba

os piores pesadelos de Haze. O ataque final da Sra. Watts furtivamente ocorre durante a noite, quando como Dalila, a prostituta se levanta enquanto Haze dorme e “corta a parte superior de seu chapéu...de uma forma obscena”¹⁵² (PAIGE, 1997, p. 330–331)

Leora, assim como Annie Lou e todas as mulheres, é uma figura intimidadora para Hazel, que “achava que precisava ter uma mulher, não pelo prazer que dela podia obter, mas para provar que não acreditava em pecado, uma vez que praticava atos que eram assim classificados” (O’CONNOR, 1990, p. 97). No início da narrativa, diz-se de Leora que ela possui um “olhar firme e penetrante”¹⁵³ (O’CONNOR, 1990, p. 38), seus olhos também “apreendiam tudo por inteiro, como areia movediça”¹⁵⁴ (O’CONNOR, 1990, p. 59) reforçando a ideia de que ela possuía mais poder na relação do que Haze.

2.1.4 O pardal na xícara ou a maternidade compulsória: Ruby Hill

Nos manuscritos, a irmã, Ruby Hill, desempenha um papel crucial na vida do protagonista Hazel Wickers. Ela e Haze estão entre os quatro filhos que sobreviveram à mãe dos oito que ela teve (pasta 25b). Hazel é o irmão mais novo e o único menino. Ruby é sua irmã favorita porque ela costumava levá-lo de sua cidade natal, Eastrod, para Melsy para comer biscoitos. Nos primeiros rascunhos, no entanto, Haze tem dificuldade em tentar se lembrar de como é a aparência de Ruby; sempre que ele tenta se lembrar do rosto dela, o rosto de sua mãe vem à sua mente (arquivo 29). Ele apenas lembra que ela era uma “loira grande” e de uma ocasião, quando ela tinha cerca de quinze anos e alguns meninos se interessaram por ela, ela abandonou o irmão em Melsy e ele se perdeu (pasta 25a).

Ainda assim, Ruby foi a única da família que se importou com Haze e

¹⁵² “she magnifies Hazel's sexual incompetency, pointing out that he “has not been very successful” as a sexual partner (30-31). For Haze, sexual intercourse with Mrs. Watts has been devoid of pleasure. [...] Further, Mrs. Watts manifests a type of ‘phallic power’ for cutting through to truth, a power which highlights Haze's own ineptitude for sinning. Even her grin, described as “curved and sharp as the blade of a sickle” (31), exacerbates Haze's worst nightmares. The final assault of Mrs. Watts stealthily occurs in the night, when Delilah-like, the whore gets up while Haze sleeps and “cut[s] out the top of his hat...in an obscene shape”

¹⁵³ “She had a bold steady penetrating stare.” (O’CONNOR, 1988, p. 17)

¹⁵⁴ “Her eyes took everything in whole, like quicksand.” (O’CONNOR, 1988, p. 34)

escreveu para ele enquanto estava na guerra. Ela ficou em casa cuidando do pai até ele morrer e então se casou com Bill Hill e se mudou para uma grande cidade no Tennessee chamada Taulkinham, para onde Haze vai no início do romance. Hazel estava ansioso para encontrar sua irmã, porque ele acha que ela é a única conexão que resta com Eastrod e sua casa. Haze acreditava que ele e Ruby estavam “em lados opostos de sua mãe” (pasta 39a), isto é, eram diferentes dos outros mas não de forma semelhante. Enquanto ele sente muita falta de sua mãe e nutre admiração por ela, Ruby pensa que ela foi a causa de muitos de seus problemas e quer se diferenciar de tudo que sua mãe representou.

Hazel se lembra de uma vez que viu a jovem Ruby ir para a floresta e pintar o rosto com suco de frutas vermelhas, tentando imitar um pouco de maquiagem, e mais tarde foi punida pela mãe. Hazel observou enquanto Ruby apanhava da mãe, sem dizer uma palavra. Ruby depois jogou água em Hazel por ficar olhando em silêncio. Ele acredita que Ruby está bem ajustada à cidade (pasta 39b). Em algumas versões, Haze é recebido no apartamento de Ruby por seu marido Bill Hill, olha em volta e se lembra do rosto de Ruby, que ele compara ao rosto de um gato com dois olhos muito azuis e sobrancelhas quase imperceptíveis, uma boca redonda com espaço entre os dentes (pasta 42a).

Quando Haze encontra Ruby, ela é descrita como “uma mulher em forma de urna com cabelos ruivos amontoados em salsichas em volta da cabeça”, usando um vestido florido cor-de-rosa e sapatos de palha (arquivo 40, p. 4). Ruby estava um pouco inchada e tinha um rosto gordo, que poderia indicar a gravidez, ainda desconhecida para ela. Sua descrição é semelhante à do conto “A Stroke of Good Fortune”, que é o único texto publicado onde Ruby Hill aparece. Quando vê seu irmão, ela fica desapontada por ele ter a mesma aparência de antes de partir para a guerra. Ela, por outro lado, tingiu o cabelo de vermelho para se diferenciar das irmãs, que eram todas loiras. Ela e Haze têm traços faciais semelhantes, exceto pelo fato de que ela tinha os olhos como os de seu pai e ele como os da mãe (arquivo 40, p. 4). Haze também acha que Ruby tem olhos perspicazes, “julgadores e afiados” (pasta 47a).

Ruby quer experimentar a vida na cidade e tirar proveito de todos os aparelhos modernos, como máquinas para preparar coquetéis, aspiradores de pó.

Ela não se importa com os valores religiosos ou morais de sua mãe e acha que sua família e as pessoas que vivem em Eastrod são ignorantes. Ela se desfez de quase todos os pertences de sua mãe incluindo sua caixa de rapé, porque tem vergonha de suas origens (arquivo 41). A aparência física e a decoração da casa são muito importantes para a narrativa recriada de Ruby sobre suas origens. Ela não quer que seus amigos saibam sobre sua família pobre e humilde, motivo pelo qual seu marido zomba dela (pasta 93a). Ruby se esforça para se encaixar no padrão de dona de casa de classe média da cidade e afirma para Haze que, na cidade, ele não pode ser peculiar, mas deve “ser como todo mundo” (arquivo 41, p. 20).

Seu marido, Bill Hill, representou uma saída do mundo religioso conservador rural que Ruby queria escapar. Na maioria dos rascunhos do romance, no entanto, ele trata Ruby de maneira muito rude e é insensível aos sentimentos dela. Ele não aprova que ela visite Madame Zoleeda, sua cartomante que Ruby considera como uma de suas poucas amigas em Taulkinham. Bill Hill trabalha como vendedor de produtos MIRACLE, que são aparelhos que ajudam nas tarefas domésticas. A cozinha deles está cheia desses aparelhos e Bill diz que se Ruby mantivesse a cozinha limpa, seria a “cozinha MILAGRE ideal”, mas ela é “incapaz de mantê-la limpa” (pasta 42a, p. 18).

Ruby e Bill Hill decidem oferecer uma festa em um momento da história. Existem várias versões diferentes desta festa, mas em uma delas, Bill Hill está ligeiramente bêbado e começa a contar aos seus convidados sobre o passado de Ruby. Ruby fica sem graça e tenta mentir dizendo que veio de Melsy e não de Eastrod. Bill responde que ela não consegue lidar bem com o álcool e a ridiculariza dizendo que ela “veio de uma cidade do tamanho de uma gaiola”(pasta 93a, p. 6). A imagem de Ruby como um pássaro engaiolado é muito representativa de como ela se sente. “Um pássaro em uma gaiola, ou encapuzado ou cortado, pode representar qualquer pessoa presa ou exilada”¹⁵⁵ (FERBER, 1999, p. 27). Ruby se sentiu presa em Eastrod pela família e pelo que considerava ideias conservadoras ignorantes, mas se sente exilada em Taulkinham, onde tem que mentir sobre si mesma para se encaixar, tem pouquíssimos amigos e mora em uma casa de que não gosta. Ela

¹⁵⁵ “A bird in a cage, or hooded or clipped, might stand for any trapped or exiled person”

também se sente presa em seu próprio corpo ao descobrir que está grávida.

Ruby também pensa em seu bebê como um pássaro (arquivo 95, p. 3). Ela compara a sensação de estar grávida a ter um “pardalzinho nojento em uma xícara de chá” (arquivo 95, p. 4). “Pardais ocorrem uma vez em Homero como pássaros indefesos engolidos por uma cobra em um presságio que prevê a duração da guerra (Ilíada 2.308-30); os oito filhotes e sua mãe permanecem pelos nove anos já devorados pelo tempo”¹⁵⁶(FERBER, 1999, p. 197). Esta imagem enfatiza o medo de Ruby de que a gravidez e o bebê devorem seus anos restantes, assim como aconteceu com sua mãe. Ruby se sente como uma mulher presa no corpo e no destino de uma mãe.

Seu vizinho, o Sr. Jerger, que ainda está presente no conto “A Stroke of Good Fortune”, tem um papel mais proeminente nos manuscritos. Para ele, Ruby Hill é “A Deusa da Terra, a Deusa da Fertilidade” (p. 10). Mais tarde, ela é associada à Colheita (pasta 45a). Gaia, a Terra e a deusa primordial da Terra foi, segundo a Teogonia de Hesíodo, “a primeira deusa a nascer depois do Caos, o escuro vazio primaveral, passou a existir”¹⁵⁷ (MARCH, 2014, p. 200). Por não ter um parceiro no início, ela gerou o céu (Urano) sozinha, e se relacionou com ele, dando à luz aos primeiros deuses. Ela era a avó de Zeus e a mãe ou avó da maioria dos deuses e gigantes da mitologia clássica. “Gaia tinha poderes proféticos e estava intimamente associada a vários oráculos. [...] Ela era adorada como uma deusa da fertilidade em santuários em muitas partes da Grécia”¹⁵⁸(MARCH, 2014, p. 201). De acordo com Ferber, “tanto em grego como em latim, as palavras para 'natureza' e para 'terra' (grego gaia, ge, latim tellus, terra) são todas femininas no gênero gramatical”¹⁵⁹(1999, p. 133).

Essa associação de Ruby e Gaia não é apenas um prenúncio de seu destino de mãe, do qual ela tenta escapar, mas também um comentário irônico sobre seu

¹⁵⁶ “Sparrows occur once in Homer as the helpless birds swallowed by a snake in an omen forecasting the length of the war (Iliad 2.308– 30); the eight fledglings and their mother stand for the nine years already devoured by time”

¹⁵⁷ “the first goddess to be born after Chaos, the dark primaveral void, came into being”

¹⁵⁸ “Gaia had prophetic powers and was closely associated with a number of oracles. [...] She was worshiped as a fertility goddess at shrines in many parts of Greece”

¹⁵⁹ “In both Greek and Latin the words for “nature” and for “earth” (Greek gaia, ge, Latin tellus, terra) are all feminine in grammatical gender”

interesse pela clarividência. Nos manuscritos, Ruby consulta Madame Zoleeda e também está aprendendo a adivinhação. Em algumas versões, ela se veste e atua como Madame Rubyat lendo as folhas de chá, no entanto, ela é completamente ignorante sobre sua condição e futuro.

Outra deusa da fertilidade na mitologia é Cibele, a deusa-mãe frígia, identificada pelos gregos com Reia. Curiosamente, ela “era associada no mito e no culto a um jovem consorte masculino, Attis, cuja história se centrava na sua autocastração” ¹⁶⁰ (MARCH, 2014, p. 141). Embora Ruby não tenha um relacionamento sexual com o protagonista Hazel, ela às vezes é confundida por ele com Leora Watts, a mulher com quem ele realmente mantém relações sexuais, tanto nos manuscritos quanto no romance publicado. Como Attis, Haze é mais jovem do que Ruby e, no romance publicado, comete uma autocastração figurativa ao se cegar com cal. Este ato é provavelmente uma reminiscência no romance publicado de sentimentos incestuosos que o protagonista tinha por sua mãe e irmã, que são muito mais evidentes nos manuscritos.

Em outras versões, o Sr. Jerger diz que Ruby é a deusa da colheita que muitas vezes é considerada Deméter, a mãe de Perséfone, cuja ausência Deméter sofre de maneira intensa gerando o inverno. Quando mãe e filha se reencontram, a felicidade de Deméter é responsável pelo clima favorável necessário para a agricultura e, conseqüentemente, para a colheita. “A festa da Thesmophoria de Deméter, com a presença apenas de mulheres, acontecia no outono, próxima à época da sementeira, com cerimônias destinadas a promover a fertilidade” ¹⁶¹ (MARCH, 2014, p. 157). Mas Deméter também teve um filho chamado Plutus, “que simbolizava a riqueza e a boa sorte/fortuna, tanto vegetal quanto mineral, que brotam da terra”¹⁶² (MARCH, 2014, p. 157). A imagem de um filho que representava boa sorte também está presente na história de Ruby, quando em “A Stroke of Good Fortune”, Madame Zoleeda prevê que sua boa sorte está chegando e sua vizinha

¹⁶⁰ “was associated in myth and cult with a young male consort, Attis, whose story centred on his self-castration”

¹⁶¹ “*Demeter’s festival of the Thesmophoria, attended only by women, took place in the autumn, near to the time of sowing, with ceremonies intended to promote fertility*”

¹⁶² “*who symbolised the wealth and good fortune, both vegetable and mineral, that springs from the earth*”

chama o filho Hartley Gilfeet de “tesouro” (*“mister good fortune”*). É evidente que Ruby teme que seu filho não lhe traga boa sorte, mas, ao contrário, trará o inverno de sua vida, sua decadência e morte.

Todas as deusas da fertilidade com as quais Ruby poderia estar associada têm em comum o fato de que seu destino está ligado às vidas e escolhas de seus filhos e seus companheiros. O terror de Ruby com a maternidade está relacionado ao fato de que ela não será capaz de tomar suas próprias decisões sobre sua vida e seu corpo, como seu medo de médicos parece exemplificar.

Em alguns rascunhos, Haze acha que Ruby o convidou para ficar com ela porque ela não tinha filhos. É claro que ele a vê como uma substituta de sua mãe às vezes e tem sentimentos incestuosos por ela em outras pessoas, como quando ele confunde Leora com Ruby e a acha bonita (pasta 94a). Haze olha para Leora no corredor e pensa que ela se parece com Ruby e isso o faz “sentir calor” (arquivo 87, p. 5).

Nos planos iniciais do romance, diz-se que Ruby deu à luz e morreu, deixando Haze com um sentimento de culpa. Se esta parte da trama foi escrita, os rascunhos não existem mais. No entanto, os manuscritos trazem muitos prenúncios de seu destino, como quando Haze olha para Ruby e se lembra de uma porca que viu morrendo uma vez (arquivo 49). Essa referência também pode ser um link com uma personagem posterior chamada Ruby Turpin, do conto “Revelation”, publicado muitos anos depois e coletado no livro *Everything That Rises Must Converge*, que é chamado de “velha porca do inferno” (O'CONNOR, 2008).

Existem também várias versões em que Ruby tem enjôos matinais devido à gravidez ou está fraca porque já está tomando “pós” abortivos. Na maioria das versões (pastas 97a, 98a), Bill Hill a incentiva a fazer um aborto, o que é entendido por ele como modernidade, e até encontra um homem que pode fornecer o que ele considera ser um remédio para aborto mais confiável do que aquele fornecido por Madame Zoleeda, amiga de Ruby. Em apenas uma versão, Bill imagina como seria sua vida se tivesse um filho, “seu filho” (pasta 94b). Haze também projeta muitos de seus sentimentos na gravidez de Ruby. Ele acha que é um sinal de sua mãe e que a criança deveria se chamar Jackson Hill em homenagem a ela, cujo nome era Annie Lee Jackson (arquivo 95). Ele acredita que o bebê de Ruby traria Eastrod de volta, o

que deixa Ruby com raiva. Eles têm discussões em que Haze está tentando convencê-la a não fazer um aborto porque é um pecado. Os dois homens tentam manipular Ruby e sua gravidez para atender às suas expectativas e nenhum deles realmente considera os sentimentos de Ruby em relação ao bebê e desconsideram seu medo de médicos.

Por exemplo, na pasta 93a há um diálogo entre Ruby e Bill Hill sobre o aborto. Bill diz que é mais doloroso fazer um aborto do que ter um bebê, além de ser ilegal. Ruby diz que ele não tem como saber o que é mais doloroso. Em outra versão (arquivo 100), Haze está tentando convencer Ruby a não fazer um aborto porque vai doer, ao que ela responde que: “Não vai doer em nada, o que mostra o quanto você sabe como se você fosse uma mulher”(p. 7).

O papel de Ruby nos manuscritos das primeiras versões do romance é importante a ponto de seu enredo rivalizar com o de Haze. Além disso, Haze viu em Ruby uma continuação de seu relacionamento com sua mãe e com Eastrod por extensão. Ela era, de certo modo, uma possibilidade de Haze encontrar o “lar” que procurava ou perdê-lo novamente. Este pode ser o motivo pelo qual O'Connor decidiu eliminar Ruby e Bill Hill completamente do romance publicado, deixando apenas vestígios de sua presença, como a “múmia encolhida” na versão publicada, que Enoch Emery rouba para ser o novo Jesus da igreja de Haze, é um substituto para o bebê de Ruby, que ela diz que seria “encolhido” em dois meses com o pó que ela estava tomando (arquivo 95).

Se analisarmos apenas a versão publicada da história de Ruby, encontraremos duas versões do conto publicadas em revistas, datadas de 1949 e 1953, anteriores à publicação no livro *A Good Man Is Hard To Find* (1955). Analisando a primeira versão publicada, “Woman on the Stairs”, descobri que era muito semelhante às primeiras versões do manuscrito. A segunda versão publicada, desta vez como “A Stroke of Good Fortune”, é ligeiramente diferente de “Woman on the Stairs”, mas ainda tem mais semelhanças com o manuscrito do que a versão publicada em livro.

Nos manuscritos de “Woman on the Stairs”, que deveria ser o quarto capítulo do romance, o enredo é praticamente o mesmo, mas a menção é a Ruby ser responsável por evitar a gravidez, enquanto na versão do livro, Ruby diz que “Bill Hill

tem tomado muito cuidado”¹⁶³ (O’CONNOR, 2008, p. 140). Ruby repete duas vezes depois que Bill Hill “nunca daria uma escorregada”¹⁶⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 141) e “ele disse que era seguro”¹⁶⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 142). Na versão manuscrita, a pessoa que oferece garantias de um método contraceptivo ruim para Ruby não é Bill Hill, mas outro homem. Ruby tem 29 anos nos manuscritos e nas primeiras versões publicadas, mas tem 34 na versão do livro, tornando sua gravidez uma ameaça potencialmente maior para sua saúde.

Além disso, apenas na versão do livro há menção de Ruby caminhando quinze quilômetros no sol para o cinema durante o parto de seu irmão e assistindo “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”¹⁶⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 132). Acredito que o acréscimo deste trabalho de parto terrivelmente longo visava apoiar o medo de Ruby, mostrar que seus traumas e preocupações eram genuínos e não simplesmente um desejo caprichoso de não engravidar, como alguns críticos parecem sugerir. Enquanto nos manuscritos e nas duas primeiras versões publicadas Ruby pode estar grávida de quatro meses, na versão do livro ela está grávida de quatro ou cinco meses, o que tornaria mais difícil abortar sem consequências.

O fato de essas mudanças aparentemente terem sido feitas apenas após a publicação de *Wise Blood*, em 1952, quando O’Connor tinha certeza de que o conto não poderia ser interpretado como um capítulo do romance, parece significativo. No romance, Bill Hill é retratado como um marido moralmente abusivo, frequentemente humilhando Ruby em público e fazendo-a se sentir mal sobre suas origens. No entanto, essas alterações feitas na versão do livro também podem apontar nessa direção. Eles permitem que o leitor do conto veja que Bill foi o único responsável pelas medidas contraceptivas e que ele falhou intencionalmente com Ruby, que

¹⁶³ “Bill Hill takes care of that” (O’CONNOR, 1988, p. 193)

¹⁶⁴ “would never slip up” (O’CONNOR, 1988, p.194)

¹⁶⁵ “[h]e said it was guaranteed” (O’CONNOR, 1988, p.195)

¹⁶⁶ “two westerns and a horror picture and a serial and then walked back and found it was just beginning, and she had had to listen all night” (O’CONNOR, 1988, p. 186)

confiou a integridade de seu corpo para ele¹⁶⁷.

As mudanças feitas sugerem que O'Connor ainda estava trabalhando nesta história após suas primeiras publicações e suas últimas modificações sugerem que ela pretendia retratar Ruby como uma vítima da traição de seu marido como deveria ser no romance. Portanto, essas evidências me permitiram discordar da afirmação de Prown de que na versão publicada a situação de Ruby é colocada como “o destino inevitável ao qual a corporificação atribui as mulheres, e na versão original, como o resultado problemático da traição e exploração masculina”¹⁶⁸ (2001, p. 123).

2.1.5 A mulher que viu Deus ou a madona bastarda: Sabbath Lily Hawks

Sabbath Lily é outra personagem que está presente no romance publicado, mas cuja participação mudou muito desde os primeiros rascunhos. Na versão final, Sabbath é a filha de Asa Hawks, que distribui panfletos na rua e que Haze decide seduzir para contradizer Asa, o pregador cego que tenta convertê-lo. Ela é a personagem feminina mais mencionada nas primeiras resenhas do romance, como uma adolescente degenerada, imoral, precoce e perversa, simplesmente porque Sabbath tem quinze anos e gosta de Hazel, decide seduzi-lo e morar com ele, mesmo sabendo que ele não gosta muito dela.

Na primeira vez em que Hazel a vê, Sabbath “usava um vestido preto e uma touca de tricô preta, enfiada até a testa. Uma ponta de franja de cabelo castanho aparecia por baixo da touca. Tinha o rosto comprido e o nariz pequeno e pontiagudo”¹⁶⁹ (O'CONNOR, 1990, p. 42–43). Ela é imediatamente rotulada por Hazel e Enoch como feia, “uma menina feia, vestida de mulher feita”¹⁷⁰(O'CONNOR, 1990, p. 55). As roupas das personagens femininas são muito significativas na obra

¹⁶⁷ Ver o artigo de Margaret D. Bauer “The Betrayal of Ruby Hill e Hulga Hopewell: Recognizing Feminist Concerns in ‘A Stroke of Good Fortune’ and ‘Good Country People’” para uma conclusão semelhante.

¹⁶⁸ “the inevitable destiny to which embodiment assigns women, and in the original version, as the problematic result of male treachery and exploitation”

¹⁶⁹ “She had on a black dress and a black knitted cap pulled down low on her forehead; there was a fringe of brown hair sticking out from it on either side; she had a long face and a short sharp nose.”(O'CONNOR, 1988, p. 20)

¹⁷⁰ “ugly child dressed up in woman's clothes”

de O'Connor, como já foi possível observar pelas descrições de Mrs. Hitchcock e Leora Watts. Assim como um código de conduta, havia todo um código de vestimenta para a mulher sulista e vestir algo apropriado era indício do grau de adequação da mulher ao ideal de beleza feminino e de sua classe social. Conforme afirma Whitt,

Sabbath Lily é uma caricatura do conjunto de uma senhora sulista bem vestida: ela carrega uma bolsa e usa um chapéu e meias, mas sua bolsa é um sachê branco sobre o ombro, o chapéu é um gorro preto tricotado para combinar com seu vestido preto, e suas meias são de algodão preto e caem livremente em um par de tênis. De acordo com o código de boas maneiras, preto é apropriado para ocasiões formais à noite ou funerais.¹⁷¹(WHITT, 1986, p. 46)

O fato de ser considerada feia e sem atrativos é muito importante para a personagem que, ao mesmo tempo em que é diminuída e degradada pelos homens, consegue passar despercebida com um ar de inocência e fragilidade para conquistar Hazel e ganhar sua confiança. Ela conta até mesmo uma anedota violenta na tentativa de convencer Haze de que a beleza de uma mulher não é tão importante quanto seu caráter e religião, pela qual Sabbath supõe que ele está interessado.

- Escuta só – ela disse em som mais alto – um homem e uma mulher mataram uma criança. A criança era da mulher, mas era feia e a mulher nunca deu nenhum amor pra ela. Mas a criança tinha Jesus e a mulher não tinha nada, a não ser seu corpo e um homem com quem ela vivia em pecado. Ela botava a criança pra fora de casa e a criança voltava, e a ela tornava a botar, e a criança tornava a voltar, e, toda vez que voltava, a criança voltava direto pro lugar onde a mulher e o sujeito estavam vivendo em pecado. Eles estrangularam ela com uma meia de seda e penduraram ela dentro da chaminé. Mas a criança nunca mais deixou a mulher em paz. Ela via a criança em toda parte. Jesus fez a criança linda, só pra assombrar a mulher ainda mais. Toda vez que ela ia pra cama com o tal sujeito, ela via a criança, olhando pra ela lá de dentro da chaminé, brilhando através dos tijolos no meio da noite. [...]
- Tudo o que ela tinha era o corpo – ela disse, com a voz forte e nervosa. - E isso não chega, não chega mesmo.¹⁷² (O'CONNOR, 1990, p. 53)

¹⁷¹ "Sabbath Lily caricatures the ensemble of a well-dressed Southern lady: she carries a purse and wears a hat and stockings, but her purse is a white gunny sach over her shoulder, the hat is a black knitted cap to match her black dress, and her stockings are black cotton and fit loosely in a pair of tennis shoes. According to the code of manners, black is appropriate for formal evening occasions or funerals.

¹⁷² 'Listen,' she said in a louder voice, 'this here man and woman killed this little baby. It was her own child but it was ugly and she never give it any love. This child had Jesus and this woman didn't have

Apesar de a tradução dizer que a mulher só possuía seu corpo, no texto em inglês Sabbath afirma que tudo o que ela possuía era sua boa aparência (*good looks*), algo que faltava à criança assassinada. De certa forma, com essa fala, Sabbath está questionando toda a estrutura da sociedade sulista em torno da *Southern belle* que valorizava apenas mulheres de “boa aparência” e bem comportadas e vestidas, conforme já explicamos no capítulo anterior. A criança feia que recebe o desprezo da mãe e da sociedade é defendida por Jesus, enquanto a mulher bonita perde até o prazer de usufruir de sua sexualidade baseada em sua beleza, após cometer o assassinato. A arma do crime, a meia de seda, explicita como os padrões de beleza e classe podem ser fatais às mulheres, pois embora o casal tivesse cometido o crime, apenas a mãe recebe o olhar frio do fantasma da criança de trás dos tijolos.

Sabbath se afeiçoa a Hazel e convence seu pai Asa Hawks, o pregador supostamente cego a ajudá-la a conquistá-lo, para que ela fosse morar com ele e deixasse o pai “em paz”. A ajuda do pai seria mostrar para Hazel um recorte de jornal com a notícia de que o jovem Asa iria cegar-se na frente de uma congregação para provar sua fé. Sabbath imediatamente identifica em Hazel as mesmas características do pai quando mais jovem de se interessar pelo tema da religião e redenção e se aproveita disso para conseguir se aproximar, dele. Hazel, por sua vez, decide seduzir Sabbath para que quando Asa visse a filha “arruinada”, acreditasse que ele havia fundado a Igreja Sem Cristo. Ele “desejava alguém a quem pudesse ensinar certas coisas e imaginava que a filha do cego, sendo tão desfavorecida de atributos físicos, deveria ser inocente” (O’CONNOR, 1990, p. 97). Para Haze, sexualidade e espiritualidade são coisas indissociáveis e ele também julga o caráter de Sabbath baseado em sua aparência, mesmo após ouvir dela a anedota sobre a

nothing but good looks and a man she was living in sin with. She sent the child away and it come back and she sent it away again and it come back again and ever’ time she sent it away, it come back to where her and this man was living in sin. They strangled it with a silk stocking and hung it up in the chimney. It didn’t give her any peace after that, though. Everything she looked at was that child. Jesus made it beautiful to haunt her. She couldn’t lie with that man without she saw it, staring through the chimney at her, shining through the brick in the middle of the night.’ ‘My Jesus,’ Haze muttered. ‘She didn’t have nothing but good looks,’ she said in the loud fast voice. ‘That ain’t enough. No sirree.’ (O’CONNOR, 1988, p. 28)

mulher bonita. No entanto, quem acaba ensinando coisas a Hazel é Sabbath, que alcança seu objetivo.

No capítulo 7, Sabbath espera Haze em seu carro com “um pequeno ramo de margaridas no cabelo e uma boca vermelha e grande no rosto pálido” (O’CONNOR, 1990, p. 103). Mais uma vez, é a boca a parte do corpo feminino evidenciada, demonstrando o corpo aberto para o mundo, o grotesco. Sabbath diz a Haze: “- Eu estava aqui o tempo todo [...] e você nem me viu” (O’CONNOR, 1990, p. 103). Ainda assim, apesar de ter consciência de que Hazel não se interessa por ela, mas sim por seu pai, Sabbath decide realizar sua própria vontade de se relacionar com ele.

Sem que Hazel sequer pergunte seu nome, ela se apresenta e explica um pouco sobre sua origem: “- Meu nome é Sábata [...] Sábata Lily Hawks. Minha mãe me deu esse nome porque nasci num sábado e depois ela virou de lado na cama e morreu e eu nunca nem vi a cara dela”¹⁷³ (O’CONNOR, 1990, p. 104). O nascimento de Sabbath é a representação perfeita dos dois polos do grotesco descritos por Bakhtin (2013), o nascimento e a morte ao mesmo tempo, a ambivalência do fim e do começo concomitantes que ocorre exatamente no sábado, que supostamente é o sétimo dia da criação, ou o dia do descanso divino após criar Adão. O nome Lily pode ter relação com a flor lírio, e portanto ser representativa da delicadeza e beleza, ou remontar a Lilith, ou primeira Eva, a primeira mulher de Adão, também criada a partir do barro, que recusou-se a se submeter ao marido nas relações sexuais, confrontou Deus e foi expulsa do Éden, passando a se relacionar com anjos. Lilith transformou-se num símbolo da mulher que luta por igualdade, que recusa-se a submeter-se à autoridade masculina e que traça o próprio destino, atende às próprias necessidades sexuais e é demonizada por isso. Um processo semelhante ocorre com a recepção do romance em relação a Sabbath, que foi demonizada pela crítica quando na realidade é uma personagem que Hazel planejou seduzir e “arruinar” apenas para atingir Asa.

Uma das questões que pode explicar o comportamento de Sabbath é o sentimento de degradação em relação aos padrões religiosos e morais bíblicos,

¹⁷³ ‘My name is Sabbath,’ she said. ‘Sabbath Lily Hawks. My mother named me that just after I was born because I was born on the Sabbath and then she turned over in her bed and died and I never seen her.’

muito fortes na sociedade em que ela vive, e que afirmam que uma pessoa gerada fora dos laços do matrimônio não pode entrar no Reino dos Céus. Os pais de Sabbath não eram casados e, portanto, ela se considera uma “bastarda”, sem nenhuma chance de salvação. Ela procura até mesmo o conselho de uma mulher que escreve uma coluna “feminina” no jornal sobre essa questão:

- Tem uma mulher que escreve no jornal, o nome dela é Mary Brittle. Ela dá conselhos pra gente, quando a gente não sabe o que fazer. Eu escrevi uma carta pra ela, perguntando o que devia fazer com a minha vida. [...] - Eu escrevi pra ela assim: Cara Dona Mary, sou filha ilegítima e, como todo mundo sabe, filho ilegítimo não entra no reino do céu. Eu tenho um jeitinho que atrai os homens. A senhora acha que eu posso abraçar e beijar meus namorados na boca? Se eu não vou mesmo entrar no reino do céu, não faz a menor diferença, né mesmo? [...] - Então ela respondeu minha carta no jornal. E disse: Minha Cara Sábata, você pode abraçar e beijar seus namorados, desde que o faça com moderação. Mas acho que o seu verdadeiro problema trata-se de um desajuste em relação ao nosso mundo moderno. Talvez você deva reexaminar seus valores espirituais para ver se satisfazem as necessidades do seu estilo de vida. A experiência religiosa pode representar um grande enriquecimento na vida de uma pessoa, desde que enquadrada dentro da devida perspectiva e que a pessoa não se deixe levar por ela. Leia alguns livros sobre Cultura Ética. [...] - Eu disse: Cara Mary, o que eu quero mesmo saber é se devo ir pra cama com meus namorados. Este é o meu verdadeiro problema. Até que eu estou bem ajustada no mundo moderno.¹⁷⁴ (O'CONNOR, 1990, p. 104-105)

Mesmo o nome da colunista já é representativo de um ideal de feminilidade bastante tradicional. A palavra “*brittle*” em inglês é um adjetivo que significa delicado, ou frágil. Sabemos que muitas colunas para mulheres eram escritas por homens em décadas passadas, mas, sendo Mary Brittle uma mulher real ou inventada, ela ainda defende que, mesmo no mundo moderno, onde podemos adequar a religião ao nosso estilo de vida, uma mulher não deve beijar e abraçar seus namorados em excesso.

¹⁷⁴ Well, there's this woman in it named Mary Brittle that tells you what to do when you don't know. I wrote her a letter and ast her what I was to do.' 'How could you be a bastard when he blinded him ..., ' he started again. 'I says, "Dear Mary, I am a bastard and a bastard shall not enter the kingdom of heaven as we all know, but I have this personality that makes boys follow me. Do you think I should neck or not? I shall not enter the kingdom of heaven anyway so I don't see what difference it makes.'" [...] 'Then she answered my letter in the paper. She said, "Dear Sabbath, Light necking is acceptable, but I think your real problem is one of adjustment to the modern world. Perhaps you ought to re-examine your religious values to see if they meet your needs in Life. A religious experience can be a beautiful addition to living if you put it in the proper perspective and do not let it warf you. Read some books on Ethical Culture.'" [...] 'I says, "Dear Mary, What I really want to know is should I go the whole hog or not? That's my real problem. I'm adjusted okay to the modern world.'"

A colunista basicamente defende a “moderação” em tudo, na sexualidade, no comportamento, na religião e no estudo; uma noção não muito moderna do ideal de mulher. Diante da pergunta mais direta de Sabbath sobre manter relações sexuais ou cultivar a virgindade, a colunista nada responde, deixando mais uma vez claro que a modernidade moderada defendida pelo jornal nada mais é do que a *southern belle* repaginada. É aceitável para uma mulher beijar, mas não fazer sexo; é aceitável ter religião, mas não levar muito a sério; é aceitável ler, desde que sejam apenas alguns livros sobre ética. A questão do sexo continua sendo um tabu e um assunto intocado, que não pode ser publicado em um jornal. A palavra usada em inglês para “moderação” é “*light*”. O que é aceitável, portanto, é uma mulher leve, uma mulher “sem peso”, sem intensidade, fácil de lidar, passiva e o oposto de Sabbath, uma mulher grotesca, aberta para o mundo, em constante transformação.

Ao final da narrativa, Enoch entrega a múmia que rouba do museu para ser o novo Jesus de Haze para Sabbath, e ela limpa a múmia, cuida dela e a trata como a um bebê. Sabbath carrega a múmia nos braços e aparece para Haze numa imagem que remonta às representações da madona dizendo que é o filho deles, ao que Haze reage lançando a múmia na parede e destruindo-a. De todo modo, Sabbath é uma figura absolutamente ambivalente que concentra várias contradições, sendo ao mesmo tempo demonizada como Lilith e representada como uma versão da Virgem.

Depois de abandonada pelo pai Asa, Sabbath volta para morar com Haze na pensão, mas é levada para um reformatório juvenil após uma denúncia de Mrs. Flood que achava que Sabbath estava explorando Hazel. Mrs. Flood chega a compará-la com uma hárpia¹⁷⁵. As hárpias eram criaturas parecidas com mulheres aladas, ou aves com cabeça de mulher e com garras pontiagudas na mitologia grega. De acordo com a lenda, um rei da Trácia chamado Fineu “dotado de poderes divinatórios, que se privou da visão para ter uma vida mais longa” (KURY, 2009, p. 285) foi amaldiçoado por Hélios que mandou contra ele as hárpias, “monstros alados que lhe tiravam ou estragavam o alimento antes de ele ingeri-lo. Em outra versão da lenda esse castigo foi-lhe aplicado porque, usando seus dons divinatórios, ele revelava aos homens os desígnios divinos” (KURY, 2009, p. 285). Assim, da mesma

¹⁷⁵ Essa referência foi perdida na tradução de Roberto O'Shea, que utilizou a palavra “víbora”.

forma que o “profeta” cego Fineu, Hazel seria atormentado pela figura de Sabbath, uma mulher-monstro alada, na concepção de Mrs. Flood.

Nos manuscritos iniciais, o sobrenome de Sabbath era Moats, mas no romance publicado se tornou Hawks. Essa mudança é muito significativa porque na pasta 24e, quando Haze está observando uma mãe de uma família na estação de trem, ele diz que ela tinha “cara de falcão” (*hawk*). “Na hierarquia tradicional de pássaros, o falcão e os predadores semelhantes estão logo abaixo da águia”¹⁷⁶ (FERBER, 1999, p. 93). O falcão também é um símbolo de rapidez e sua presa usual é a pomba, um símbolo universal da paz e do Espírito Santo e também o pássaro familiar de Afrodite. “Como podem voar e parecem ligar o céu à terra e ao mar, os pássaros também se parecem com deuses, então os antigos muitas vezes os consideravam encarnações de deuses ou de seus mensageiros”¹⁷⁷ (FERBER, 1999, p. 26). Haze enxerga sua própria mãe e os Hawks (Sabbath e Lily) como predadores que o perseguem de volta a Deus.

Mrs. Flood também pensa de Sabbath que ela: “Tinha a obstinação de uma abelha africana e era possível ouvi-la a um quarteirão de distância, aos berros com ele, que mal abria a boca”¹⁷⁸ (O’CONNOR, 1990, p. 181). A ideia de uma mulher insubmissa, que segue os próprios desejos e levanta sua voz contra um homem é monstruosa para Mrs. Flood, que, como já mencionado, pode ser representativa da opinião de quem lê a obra, da sociedade americana. Mas as hárpias e as abelhas são capazes de voar, de importunar, de fazerem-se notadas, de ferroar, de roubar, diferentemente das mulheres-anjo idealizadas e desejadas pela sociedade patriarcal. Sabbath é subversiva em todas as suas versões, como mulher-monstro ou como uma mulher gigante.

Nos manuscritos, Sabbath era a esposa de Asa e é descrita como uma mulher grande e magra que viu Deus. Ela é mais importante para a narrativa do que Asa porque ela é a profeta, a figura carnavalizada da pregadora. Em seus planos

¹⁷⁶ “In the traditional hierarchy of birds the hawk, falcon, and kindred predators rank just below the eagle”

¹⁷⁷ “Because they can fly, and seem to link the sky with the earth and sea, birds also resemble gods, so the ancients often considered birds either incarnations of gods or their messengers”

¹⁷⁸ “She had the disposition of a yellow jacket and you could hear her a block away, shouting and screaming at him, and him never opening his mouth” (O’CONNOR, 1988, p. 121).

para o romance (pasta 22a), O'Connor imaginou que Sabbath cometeria suicídio depois de se envolver com Haze e trair seu marido, mas os manuscritos que restaram não trazem essa parte de sua história.

Sabbath é descrita como uma mulher muito alta com rosto ossudo. Diz-se que ela tinha cabelo curto, cortado “em ângulos estranhos” (arquivo 72, p. 6). Além de alta, ela tem olhos que lembram “bala verde chupada” (arquivo 69), as pernas são grandes como colunas (pastas 71a e 71b) e as mãos também grandes (arquivo 69). Ela é uma mulher gigantesca com traços pouco femininos. Na verdade, sua aparência é sempre comparada a um animal como um cavalo (pasta 71a), uma mula ou um cachorro e muita ênfase é dada ao fato de ela usar calçados masculinos (arquivo 69, pastas 71a, 71b). Haze pensa que “ele nunca tinha visto uma mulher tão feia” (arquivo 72, p. 6) e que ela era a protagonista do casal e Asa é descrito como um homem baixo que “pertencia a ela”. O narrador afirma que “a voz dela devia pertencer ao homem e a dele a ela” (pasta 71a, p. 3). Sabbath experimenta uma sensação de ambivalência e duplicidade semelhante à de Leora e se vê como duas mulheres enfrentando-se, uma forte e outra frouxa (arquivo 139, p. 14).

Seu marido Asa inveja o dom de Sabbath de ter visões e revelações. Na verdade, ele se ressentia de sua esposa e acha que ela não o trata da maneira como gostaria que fosse tratado por causa do dom dela. Está implícito em uma versão que, embora Asa afirme ter se casado com Sabbath sem nunca a ter tocado, mesmo depois do casamento (pasta 71a, p. 4), ele gostaria que sua esposa fosse mais receptiva a seus avanços sexuais.

A resistência de Sabbath não é motivada apenas por seu senso de privacidade e mistério, mas também por um episódio em que Asa desrespeitou seu espaço pessoal e foi fisicamente violento com ela por mera curiosidade sobre seus pés. Como mencionado anteriormente, Sabbath usava sapatos masculinos e seus pés eram tamanho 43, maiores que os de Asa. Em um rascunho narrado sob o ponto de vista de Asa, vemos que ele só viu sua esposa descalça depois de estarem casados há três meses. Mesmo na primeira relação (durante a qual ele a considerava tão doce quanto “Jesus na cruz”) ela ficava com as meias e sempre fazia questão de não ser vista trocando os sapatos.

Intrigado com o sigilo dela, Asa decidiu que era seu direito descobrir o que

estava sendo escondido dele (arquivo 136). Depois de não ter sucesso tentando surpreendê-la descalça e tirando suas meias enquanto ela dormia, Asa, alegando ter sido influenciado pelo diabo, luta fisicamente com Sabbath em sua própria cama. Ela era uma mulher forte, então eles lutaram por cerca de meia hora durante a qual ela quase deslocou o braço dele e o deixou cheio de hematomas, mas no final ele viu os pés dela (arquivo 136). Seus pés estavam torcidos como se tivessem sido quebrados durante sua infância e “pareciam nabos velhos que haviam ficado muito tempo no chão e crescido demais” (arquivo 136).

Esta cena é um dos vários estupros figurativos de O'Connor em que é evidente que a motivação de Asa era simplesmente mostrar que ele era mais forte do que a mulher que ele invejava, para subjugar-la e humilhá-la. Depois dessa ocasião, Asa acha que Sabbath nunca o olhou da mesma maneira e perdeu o respeito por ele, embora afirme ter se arrependido. Ele nunca pede o perdão dela e o relacionamento deles muda.

Mas mesmo depois disso, Asa continua a desconsiderar os sentimentos e a privacidade de Sabbath. Depois de deixar o apartamento de Ruby, Haze vai até a porta do casal bêbado e Asa decide acolhê-lo, embora Sabbath pense que ele a está seguindo com um olhar de alguém que gostaria de “depená-la”. Sabbath pensa “este era o lugar dela. Aquele era o quarto dela e cabia a ela dizer quem entraria nele” (arquivo 139, p. 11), mas ela não tem voz e Haze vai morar com o casal.

Outros personagens, como sua vizinha, a Sra. Bover Shrike, acham que Sabbath falhou em seu papel de esposa obediente. Além de ser feia, alta, forte e calçar sapatos masculinos, Sabbath tem pouco interesse nas tarefas domésticas, passa o tempo orando, escrevendo e criando galinhas. A Sra. Shrike leva um pouco de comida para Haze porque acredita que Sabbath não alimenta bem seu marido e fica chocada com o fato de que Asa é quem às vezes cozinha sua própria refeição enquanto Sabbath está rezando (pasta 141a, p. 2). Ela também acha um absurdo que Asa tenha costurado as cortinas e pendurado os quadros na casa. Ela pensa que, se dependesse de Sabbath, eles viveriam em um chiqueiro, pois ela só pensava em oração (pasta 141a, p. 4). É evidente que a Sra. Shrike representa o ideal sulista de feminilidade e pensa que uma boa esposa não teria sua própria vida separada de seu marido. Ela acha que uma esposa manter segredos não é natural e

chega ao ponto em que começa a espionar Sabbath para descobrir o que há de errado com ela. Ela procura por “remédios femininos” (pasta 141a) no quarto de Sabbath, mas não encontra nenhum. Em vez disso, ela encontra o diário dela e o primeiro pensamento da Sra. Shrike é: “nada mais é que uma escrita que ela escreveu” (pasta 141, p. 7) mostrando seu total desrespeito pela escrita e privacidade de outra mulher, já que ela decide por ler, porque ela acha que a Bíblia não menciona a leitura de diários.

Diz-se que a infância de Sabbath foi muito complicada. Ela foi criada por um homem chamado Sedman, que é seu tio ou pai, e uma mulher negra chamada Srta. Webbie Lee, que dizem ser maluca. A história de seus pais não é clara para ela e ela foi negligenciada por ambos os cuidadores de forma que o diretor de sua escola tenta tirá-la de Sedman, mas Sabbath se recusa a ir porque “ela cuida da casa” (pasta 144a). Um dia, quando ela tinha cerca de 12 anos, ela ouve uma voz artificial sussurrando para ela por trás de uma cerca que ela era a mulher branca mais feia do condado e do estado. (pasta 144a). O único momento em que ela se sente feliz crescendo é quando caminha na floresta perto de sua casa e observa o pôr do sol.

A importância das personagens femininas para a trama e o destino do protagonista Haze é bastante evidente a partir da leitura desses rascunhos e, embora O'Connor tenha apagado muito material sobre elas do romance publicado, é incorreto dizer que a presença feminina é irrelevante e fraca na versão final de *Wise Blood*. Katherine Prown (2001) afirma que O'Connor apagou esse material para tornar o romance “menos feminino” e que as personagens femininas desempenham um papel menor nos romances da autora. No entanto, não apenas personagens femininas foram cortadas da versão final do romance e é possível ver que O'Connor experimentou muito enquanto escrevia os romances e também editou muito como a maioria dos escritores faz para aperfeiçoar suas histórias.

No entanto, mesmo no *Wise Blood* publicado, o primeiro vislumbre que temos de Haze é através do ponto de vista da Sra. Hitchcock. Annie Lee aparece logo no primeiro capítulo, embora ela não seja nomeada, e é possível ver o quão importante ela era para a vida de Haze e quão rígidos eram seus valores. Claramente, Haze compartilha a visão de mundo de sua mãe, mas é perturbado por ela, como ocorria nos manuscritos. Leora Watts aparece no capítulo 2 e, embora não tenha muitas

falas, ela é crucial para a narrativa e seu papel como mãe substituta de Haze é evidente. Sabbath Lilly aparece no capítulo 3 e desempenha um papel definitivo no destino de Haze.

A única personagem feminina importante que foi completamente apagada do romance foi Ruby, mas, como mencionado anteriormente, seu bebê abortado foi substituído pela múmia encolhida roubada do museu. Ruby e Bill Hill foram a personificação do estilo de vida moderno de cidade grande contra o qual Haze lutou nos manuscritos. Eles são, de certo modo, aqueles que o empurram ao limite para dormir com Leora e decidir viver uma vida de pecado para provar que não há pecado. No romance publicado, no capítulo 13, um policial faz Haze dirigir seu carro “até o topo da colina¹⁷⁹” (O’CONNOR, 1988, p. 117) e então o empurra para fora do aterro, fazendo com que ele decida se cegar e viver uma vida de penitência na cidade.

Ao analisar as personagens femininas e a agressividade em *Wise Blood*, Patricia Yaegger afirma que “as mulheres de O’Connor habitam a fronteira entre humanos e animais”¹⁸⁰ (YAEGER, 1995, p. 111), são seres abjetos que nos confrontam com aqueles estados em que o ser humano se perde nos territórios do animal e do vegetal, como é característico do grotesco. O que choca a respeito da narrativa de *Wise Blood*, de acordo com Yaeger, é que “não se encaixa nem nos estereótipos da feminilidade sulista que assombraram O’Connor ao longo de sua infância, nem nas imagens de gozo materno ou reciprocidade que dominaram a crítica feminista recente”¹⁸¹ (YAEGER, 1995, p. 94).

Yaeger descreve um sentimento de revolta e agressividade contra o anjo da guarda que O’Connor acreditava possuir e defende que a autora manteve essa tendência à subversão interna da infância até a vida adulta e que ela expressaria em sua ficção. Uma estratégia na qual, ao mesmo tempo em que representa os corpos despedaçados, machucados e reprimidos de mulheres, também representa a raiva

¹⁷⁹ “to the top of the hill” (O’CONNOR, 1988, p. 117)

¹⁸⁰ “O’Connor’s women inhabit the border between humans and animals”

¹⁸¹ “it fits neither the stereotypes of Southern ladyhood that haunted O’Connor throughout her childhood nor the images of maternal jouissance or mutuality that have dominated recent feminist criticism”

dessas mesmas mulheres pela voz da autora. Assim, ao invés de se conformar com o papel da matriarca sulista ou concordar com a simples vitimização, abjeção dos corpos das mulheres, como muitos de seus colegas escritores faziam, “O'Connor tentou, pelo menos em sua escrita, permanecer no papel de *tomboy* anjo-agressiva”¹⁸²(YAEGER, 1995, p. 96). Yaeger considera esta uma estratégia brilhante, pois a escritora não escreve de forma a agradar, a flertar com o público leitor, “em vez de apoiar as normas de sua comunidade retendo, ocultando sua agressão, ela começa a atacar os anjos de sua sociedade; ela pega sua caneta e começa a escrever”¹⁸³(YAEGER, 1995, p. 96). Esse tipo de agressividade vinda de uma escritora mulher é por si só uma subversão, uma espécie de “mácula” na superfície polida da cultura sulista. A mulher agressiva é aquela que conforma aos moldes impostos. Yaeger sugere que possa haver uma relação entre a agressividade da mulher e os corpos femininos excessivos, mas restringidos a espaços pequenos, como caixões, em *Wise Blood*. Ela sugere que esta é:

uma estratégia poderosa para trazer à fala uma voz ilegítima - uma voz feminina cuja capacidade de raiva, agressão e mesquinharia pura não havia sido explorada até O'Connor começar a escrever. As ficções de O'Connor sugerem que algo muito fascinante pode acontecer quando o corpo feminino é reprimido ou cortado: quando sua cultura pede à menina que desista de sua agressão ou rebelião, ela pode, de fato, cortar de volta. [...] O'Connor planeja a morte dessas matronas repressivas do sul escrevendo uma prosa mais brutal, mais violenta do que qualquer de seus contemporâneos poderia ter imaginado¹⁸⁴ (YAEGER, 1995, p. 112)

Portanto, O'Connor não abraça o papel idealizado de escritora com uma narrativa de cuidado, de carinho e conexão, mas, ao contrário, oferece uma voz narrativa agressiva e autoritária, fruto de uma imaginação violenta e um senso de

¹⁸² “O'Connor attempted, at least in her writing, to remain in the tomboyish role of the angel-aggressive little girl”

¹⁸³ “rather than upholding her community's norms by withholding her aggression, she begins to attack her society's angels; she picks up her pen and starts to write”

¹⁸⁴ “a powerful strategy for bringing an illegitimate voice into speech - a female voice whose capacity for anger, aggression, and sheer ornery meanness had not been explored until O'Connor began to write. O'Connor's fictions suggest that something quite fascinating can happen when the female body is repressed or cut into: when the little girl is asked by her culture to give up her aggression or rebellion, she can, in fact, cut back. Longing, even as a grown woman, to grow up, to be “too old for them to sugar me,” O'Connor plots the demise of these repressive Southern matrons by writing a prose more brutal, more violent, than any of her contemporaries could have imagined”

humor não esperado de uma *southern lady*. Assim, desenvolve em *Wise Blood* uma escrita que Yaeger chama de “anti-ritual”(1995, p. 130), isto é, oposta aos rituais de amor e cuidado envolvendo mulheres e envolve formas de violência e agressividade.

2.2 The Violent Bear It Away (1960), “The Barber” (1947), “The Artificial Nigger” (1955) e “The Lame Shall Enter First” (1965)

Enquanto o primeiro romance de O'Connor foi dedicado à sua mãe, Regina Cline O'Connor, o segundo romance, *The Violent Bear It Away*¹⁸⁵, foi dedicado a seu pai, Edward Francis O'Connor, que faleceu vítima de lúpus em 1941, quando a autora ainda era adolescente. As dedicatórias já dão uma pista sobre o fato de o segundo romance contar com muito menos personagens e participação feminina do que o primeiro. A imagem da mãe, tão onipresente em *Wise Blood*, aparece de forma esmaecida em *The Violent Bear It Away*, mas ainda assim relevante. A imagem feminina mais forte, no entanto, é a profeta ou pregadora Lucette Carmody.

O romance conta a história de Francis Marion Tarwater, um menino de catorze anos criado pelo tio-avô em Powderhead, uma pequena fazenda de propriedade do velho Mason Tarwater, e George Rayber, tio de Tarwater e professor na cidade, pai do pequeno Bishop, um menino com deficiência intelectual que Mason Tarwater sonha em batizar. Com a morte do tio-avô, que se considerava um profeta, Tarwater fica em dúvida entre seguir seus passos ou encontrar seu próprio caminho. Ele decide ir para a cidade atrás de seu tio Rayber, que lutou por sua guarda quando ele ainda era um bebê, mas desistiu e deixou-o em Powderhead após levar um tiro disparado por Mason Tarwater. Um dos conflitos do romance é entre a religião representada por Tarwater e o racionalismo exacerbado de Rayber.

¹⁸⁵ O romance foi traduzido como *O Céu é dos Violentos*, em Portugal. Até o momento, o livro não tem tradução no Brasil.

2.2.1 Irmãs e mães mortas: a figura de Jezabel no imaginário sulista

A primeira mulher a ser mencionada na narrativa é a irmã falecida de Rayber, mãe de Tarwater, logo no segundo parágrafo do romance, sob o ponto de vista do menino: “Além de ter lhe proporcionado uma boa educação, resgatara-o do seu único parente restante, o sobrinho do velho Tarwater, um professor que não tinha filho próprio na altura e queria este rebento da falecida irmã para o criar de acordo com os seus próprios ideais.”¹⁸⁶(O’CONNOR, 2014, p. 13). A opinião de Tarwater frequentemente confunde-se com a de seu tio-avô falecido, a única pessoa com quem ele interagira, na realidade, já que os avós e a mãe haviam falecido em um acidente de carro, no qual Tarwater nasceu e ele nunca frequentara a escola. Assim, Tarwater acredita na opinião do tio-avô sobre sua mãe e sua avó, as quais ele classifica como “vadias”. Numa conversa com o “desconhecido” - uma voz com quem apenas Tarwater interage, talvez um aspecto de sua própria personalidade ou um espírito demoníaco – o menino explica sobre o pai e a mãe de seu tio Rayber, e, portanto, seus avós:

O pai dele era um asno e não tinha condições para criar o filho, e a mãe era uma galdéria. Fugiu daqui aos dezoito anos. [...] O meu tio-avô dizia que odiava ter de admitir que a sua própria irmã era uma galdéria, mas tinha de dizê-lo, para dizer a verdade, asseverou o rapaz.

Ora essa, tu próprio estás farto de saber que ele ficava todo satisfeito por admitir que era uma galdéria, disse o desconhecido. Passava a vida a admitir que alguém era um asno ou uma galdéria. É só para isso que servem os profetas – para admitirem que os outros são asnos ou galdérias. Seja como for, perguntou com matreirice, o que sabes tu de galdérias? Desde quando é que alguma vez te cruzaste com uma?

Não tenha dúvidas que sei o que são, disse o rapaz.

A Bíblia estava cheia delas. Tarwater sabia o que elas eram e o fim que, regra geral, lhes calhava, e tal como Jezabel foi descoberta pelos cães, com um braço aqui e um pé ali, assim dizia o seu tio-avô que, por pouco, não acontecera o mesmo à mãe e à avó do rapaz. Essas duas, juntamente com o avô, tinham morrido num acidente de viação, deixando apenas o professor como elo sobrevivente daquela família, além do próprio Tarwater, pois a sua mãe (solteira e desavergonhada) não vivera mais do que o tempo suficiente após o desastre para dar à luz o seu filho. Ele nascera no palco do desastre.¹⁸⁷(O’CONNOR, 2014, p. 39)

¹⁸⁶ “Besides giving him a good education, he had rescued him from his only other connection, old Tarwater's nephew, a schoolteacher who had no child of his own at the time and wanted this one of his dead sister's to raise according to his own ideas” (O’CONNOR, 1988, p. 331)

¹⁸⁷ “His daddy was an ass and not fit to raise him and his mother was a whore. She ran away from

Mais uma vez, assim como ocorrera com Sabbath Lily, o nascimento de Tarwater ocorre numa cena ambivalente e grotesca, na qual o nascimento e a morte se sobrepõem, porém a mãe de Tarwater sequer tem tempo de nomear o filho, que acaba recebendo o nome de Francis Marion, que é o mesmo nome de um oficial militar que lutou na guerra da Independência dos Estados Unidos (1775-1783), considerado o pai da guerrilha moderna e o sobrenome de seu tio-avô Tarwater que relembra *tar-water*, um remédio medieval de gosto ruim feito de alcatrão de pinheiro e água, usado como tônico e para eliminar espíritos. A visão do tio, no entanto, que se considerava um profeta como Elias ou Eliseu, é de que a tragédia era punição à irmã e à sobrinha por serem “vadias”, a irmã por abandonar Powderhead para se casar com um professor e a sobrinha por engravidar sem ser casada. Ele se coloca em oposição às mulheres da família ao compará-las à Jezabel, inimiga de Elias e Eliseu.

A personagem bíblica Jezabel, mulher do rei hebreu Jeroboão, a mais famosa de todas as figuras femininas da Bíblia Hebraica, passou a ser vista como a personificação do mal feminino e foi transformada por pregadores evangélicos em um “espírito”, o “espírito de Jezabel”, igualado à soberba, à rebeldia, à promiscuidade e à idolatria. Ao culpar Jezabel pelos supostos pecados de seu marido e transformá-la numa espécie de “espírito”, cria-se um inimigo “fora” do indivíduo, um bode expiatório para os pecados pessoais. “Algumas referências identificam Jezabel como a fonte da sensualidade obsessiva, feitiçaria desenfreada, ódio à autoridade masculina e falsos ensinamentos na igreja e na sociedade em

here when she was eighteen years old. [...] My great uncle said he hated to admit it that his own sister was a whore but he had to say it to say the truth, the boy said. Shaw, you know yourself that it give him great satisfaction to admit she was a whore, the stranger said. He was always admitting somebody was an ass or a whore. That's all a prophet is good for—to admit somebody else is an ass or a whore. And anyway, he asked slyly, what do you know about whores? Where have you ever run up on one of them? Certainly I know what one of them is, the boy said. The Bible was full of them. He knew what they were and to what they were liable to come, and just as Jezebel was discovered by dogs, an arm here and a foot there, so said his great-uncle, it had almost been with his own mother and grandmother. The two of them, along with his grandfather, had been killed in an automobile crash, leaving only the schoolteacher alive in that family, and Tarwater himself, for his mother (unmarried and shameless) had lived just long enough after the crash for him to be born. He had been born at the scene of the wreck.” (O'CONNOR, 1960, p. 40–41)

geral”¹⁸⁸(STARK; VAN DEVENTER, 2009, p. 68). Jezabel construiu uma relação mais igualitária com seu marido, o rei, e é vista como uma manipuladora, usurpadora do poder masculino, transformando-se praticamente numa personagem tipo ou num arquétipo.

Para os pregadores e religiosos dos séculos passados (e até mesmo atualmente), mulheres em posição de autoridade estavam se rebelando contra Deus, já que, para eles, “a natureza pinta as mulheres como fracas, frágeis, impacientes, débeis e tolas, e a experiência tem mostrado que elas são inconsistentes, variáveis, cruéis e sem espírito de conselho”¹⁸⁹(STARK; VAN DEVENTER, 2009, p. 69). Assim, qualquer mulher que fugisse às normas de submissão, comedimento, castidade, modéstia e religiosidade, isto é, se destacasse pela excepcionalidade grotesca, era rotulada como bruxa, insubmissa, jezabel, não apenas pelo discurso religioso, mas também pelas artes. No romance *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, que tinha objetivos claros de divulgar valores religiosos conservadores, por exemplo, a palavra *jezebel* transforma-se num verbo, quando uma personagem bate na protagonista e diz a ela: “*I’ll Jezebel you, I will so!*”. O fim profetizado para Jezabel era ser comida por cachorros depois de morta, como é descrito no livro de 2 Reis:

Depois Jeú veio a Jizreel, o que ouvindo Jezabel, pintou-se em volta dos olhos, enfeitou a sua cabeça, e olhou pela janela. E, entrando Jeú pelas portas, disse ela: Teve paz Zinri, que matou a seu senhor? E levantou ele o rosto para a janela e disse: Quem é comigo? quem? E dois ou três eunucos olharam para ele. Então disse ele: Lançai-a daí abaixo. E lançaram-na abaixo; e foram salpicados com o seu sangue a parede e os cavalos, e Jeú a atropelou. Entrando ele e havendo comido e bebido, disse: Olhai por aquela maldita, e sepultai-a, porque é filha de rei. E foram para a sepultar; porém não acharam dela senão somente a caveira, os pés e as palmas das mãos. Então voltaram, e lho fizeram saber; e ele disse: Esta é a palavra do Senhor, a qual falou pelo ministério de Elias, o tisbita, seu servo, dizendo: No pedaço do campo de Jizreel os cães comerão a carne de Jezabel. E o cadáver de Jezabel será como esterco sobre o campo, na herdade de Jizreel; de modo que não se possa dizer: Esta é Jezabel.

2 Reis 9:30-37 (Almeida e Corrigida Fiel)

¹⁸⁸ “Some references identify Jezebel as the source of obsessive sensuality, unbridled witchcraft, hatred of male authority and false teachings in the church and society at large.”

¹⁸⁹ “Nature paints women to be weak, frail, impatient, feeble and foolish, and experience has shown them to be inconsistent, variable, cruel and lacking the spirit of counsel.”

A morte da rainha é violenta e chocante, porém a descrição presente no texto bíblico pode apontar para uma imagem mais ambivalente de Jezabel. De acordo com Trudie Stark e Hans van Deventer (2009), em escavações de templos na região em que seria localizado o palácio em que vivia Jezabel foram encontradas placas decorativas em que figurava uma mulher ricamente adornada olhando para uma janela de um palácio ou templo.

Essa figura feminina representava Aserá ou Achera, a deusa-mãe, deusa da fertilidade na mitologia cananeia. “A descrição de Jezabel em 2 Reis 9: 30–31 então parece ter o objetivo de apresentar a rainha-mãe, de pé na janela de seu palácio como a contraparte humana de Aserá”¹⁹⁰(STARK; VAN DEVENTER, 2009, p. 69). Muitos estudiosos acreditam que Aserá ou Achera era adorada na região de Israel como a esposa de Javé ou Yahweh, que mais tarde viria a ser o único deus na nova religião monoteísta. Há várias passagens na Bíblia em que encontramos pistas da adoração desta deusa-mãe, cujos símbolos principais eram a árvore e a pomba. Com a instituição da religião monoteísta, o culto à deusa e os rituais de fertilidade foram associados à prostituição e, por isso, estigmatizados. Além disso, as partes do corpo restantes de Jezabel, sua cabeça, os pés e as mãos, diferentemente do que lembrava o velho Mason Tarwater,

são talvez os símbolos de poder da deusa Anate.[...] Isso pode oferecer pistas sobre o motivo das sobras de partes do corpo de Jezabel. Anate tinha dois símbolos de poder: um colar de caveiras que era usado ao redor do pescoço e as mãos que ela usava como um cinto em volta da cintura. Assim, Jezabel deixou para trás os símbolos de uma deusa cananeia.¹⁹¹(STARK; VAN DEVENTER, 2009, p. 73–74)

De forma figurativa, então, o texto bíblico pode estar fazendo alusão à eliminação na crença nas divindades femininas da região de Canaã e substituição pela crença no deus Yahweh. E, apesar de não haver evidências de um “espírito de Jezabel” no contexto bíblico, interpretações modernas defendem que tal espírito

¹⁹⁰ “The description of Jezebel in 2 Kings 9:30–31 then seems meant to present the queen mother, standing at her palace window as the human counterpart of Asherah.”

¹⁹¹ “These are perhaps the power symbols of the goddess Anat. [...] This may offer clues to the reason for the left-over body parts of Jezebel. Anat had two symbols of power: a necklace of skulls that was worn around the neck, and hands that she wore as a belt around her waist. Thus, Jezebel leaves behind the symbols of a Canaanite goddess.”

existia mesmo antes de Jezabel existir, e “opera por meio de mulheres que humilham publicamente seus maridos e os controlam por medo do constrangimento público. Jezabel usa o poder da paixão sexual, seja por meio do contato físico ou de olhares sedutores, para controlar os homens”¹⁹² (STARK; VAN DEVENTER, 2009, p. 70). Assim, mulheres que buscam posições de liderança, insistem em receber reconhecimento por suas ações, e desconsideram a liderança masculina na igreja são até hoje associadas a Jezabel.

A misoginia do velho Tarwater é clara na maneira em como ele fala da irmã e da sobrinha para o menino. Ele pergunta ao menino “por que razão julgava que Deus o salvara do ventre de uma galdéria e lhe permitira ver a luz do dia”¹⁹³ (O’CONNOR, 2014, p. 40), depois salvara-o novamente permitindo que fosse batizado e ainda uma terceira vez, permitindo que fosse criado pelo tio-avô. “Fizera-o porque, segundo dizia o seu tio, o Senhor tinha a intenção de que ele fosse treinado para profeta, pese embora fosse filho ilegítimo”¹⁹⁴ (O’CONNOR, 2014, p. 40). Apesar de tanto Tarwater quanto Sabbath Lily serem filhos “ilegítimos” e terem nascido em situações trágicas, o discurso religioso sulista da época ainda considerava o menino, Tarwater, como um caso que poderia ser exceção, ele poderia virar um profeta, enquanto Sabbath acredita que não poderá sequer ser salva e não há ninguém que a contradiga, apenas, talvez, o narrador que a descreve como a madona com o filho (múmia).

A palavra “*whore*”, traduzida em Portugal como “galdéria” e possivelmente no Brasil como “vadia”, aparece doze vezes no romance *The Violent Bear It Away*, sempre em associação a uma das duas personagens, a avó ou a mãe de Tarwater, pelo ponto de vista de algum homem. Porém, fica claro pela leitura do romance que a desavença do velho Tarwater com sua irmã não é apenas devido ao fato de ela ter fugido e se casado com um homem que ele desaprovava. O velho Tarwater continuou a visitá-la semanalmente na cidade, quando o marido dela não estava em

¹⁹² “This spirit is operating through women who publicly humiliate their husbands and control them by their fear of public embarrassment. Jezebel uses the power of sexual passion, whether it is through physical contact or seductive glances, to control men”

¹⁹³ “why he thought the Lord had rescued him out of the womb of a whore and let him see the light of day at all” (O’CONNOR, 1960, p. 41)

¹⁹⁴ “It was because, his uncle said, the Lord meant him to be trained for a prophet, even though he was a bastard” (O’CONNOR, 1960, p. 41)

casa, para pregar para ela e tentar salvar sua alma. Quando ela não o deixava entrar, ele gritava suas profecias do lado de fora, até que os vizinhos se incomodassem e ela fosse obrigada a abrir a porta. Numa dessas ocasiões, a irmã já estava preparada com dois homens e um médico escondidos em casa, além de papéis autorizando sua internação num hospital psiquiátrico. “Quando percebeu o que se estava a passar, o velho entrara-lhe pela casa adentro, raivoso como um touro cegado, deixando tudo escaqueirado na sua esteira, e tinham sido necessários os dois homens e ainda o médico mais dois vizinhos para o jogarem ao chão” (O’CONNOR, 2014, p. 55). Mason Tarwater passou quatro anos internado até perceber que podia sair caso parasse de “profetizar”.

Mas esse ainda não foi o fim dos abusos e desrespeito da parte do velho Tarwater para com a irmã. Após deixar o hospital, ele decidiu sequestrar o sobrinho, Rayber, para batizá-lo e ensiná-lo a ser profeta.

O velho convencera Buford Munson a mandar a sua filha arranjar emprego como cozinheira da irmã dele e, assim que a rapariga se infiltrara em casa dela, o velho tivera a possibilidade de descobrir o que precisava de saber. Descobriu que havia agora duas crianças em vez de uma e que a sua irmã passava o dia sentada, vestida de camisa de noite, a beber uísque disfarçado numa garrafa de xarope. Enquanto Luella Munson lavava e cozinhava e tomava conta dos meninos, a irmã dele jazia na cama a bebericar da garrafa e a ler livros que tinha de comprar novos todas as noites na drogaria.¹⁹⁵(O’CONNOR, 2014, p. 55–56)

O velho Tarwater ignora completamente a vontade e a opinião da irmã sobre a criação dos próprios filhos, além de desconsiderar os problemas que ela deveria estar enfrentando para render-se à bebida o dia todo. A irmã ainda tenta manter as aparências ao disfarçar a bebida numa garrafa de xarope, mas é nítido que estava em um estado depressivo. O que sabemos sobre ela é que havia fugido de Powderhead, onde provavelmente não tinha tido acesso à educação formal e oportunidades de trabalho aos dezoito anos, casara-se com um professor, tivera um

¹⁹⁵ “The old man had persuaded Buford Munson to send his daughter in to get a job cooking for the sister and with the girl once in the house, he had been able to find out what he needed to know. He learned that there were two children now instead of one and that his sister sat in her nightgown all day drinking whiskey out of a medicine bottle. While Luella Munson washed and cooked and took care of the children, his sister lay on the bed sipping from the bottle and reading books that she had to buy fresh every night from the drugstore.”(O’CONNOR, 1960, p. 62–63)

filho e, no intervalo de quatro anos tivera uma filha e passara a beber diariamente. Provavelmente trata-se de uma mulher jovem, na casa dos vinte anos, sem educação formal, cuja vida se resumia aos filhos e à casa e com um marido que lhe dava pouco suporte e afeto. Ela não se dá conta da ausência do menino por três dias e apenas no quarto dia o marido retorna para casa e ela lhe conta do paradeiro do filho. Quando vai buscá-lo, o marido diz a Mason Tarwater: “«A mãe dele quer-lo de volta, Mason. Não sei para quê. Pela minha parte, podias ficar com ele, mas já a conheces de gineira.» «É uma galdéria bêbeda», rosnou o tio. «É tua irmã, e não minha», disse o seu pai”¹⁹⁶(O’CONNOR, 2014, p. 105).

Além disso, é nítido que Mason Tarwater dá ainda menos importância à sobrinha, a quem não tenta sequer convencer ou pregar. Ele não faz menção de batizá-la ou levá-la a Powderhead, considera-a como uma extensão de sua irmã. Aos dezoito anos, ela conhece um estudante por intermédio de Rayber, se envolve com ele e engravida de Tarwater. Depois envolve-se num acidente de carro, dá à luz ao filho e morre. O rapaz, atormentado pelos acontecimentos, comete suicídio com um tiro de pistola. Rayber, a única pessoa na narrativa que havia de fato conhecido a mãe de Tarwater, acredita que ela teve uma vida dura, cuja única felicidade foi este relacionamento, que tinha ajudado sua autoestima. Ele tenta defender sua memória para Tarwater, ao mesmo tempo em que lhe propõe exercer o papel de pai:

«Não pedi para ter nenhum pai», disse e, como um chicote, a frase atingiu o seu tio na cara. «Não pedi para ter nenhum pai», repetiu. «Saí do ventre duma galdéria. Nasci dum desastre.» Atirou estas palavras para diante como se estivesse a declarar origens dignas de um rei. [...] «A tua mãe não era uma galdéria», disse o professor zangado. «Isso foi só um disparate qualquer que ele te ensinou. Era uma boa e sã rapariga americana, que ainda estava a começar a encontrar-se quando lhe foi roubada a vida. Era...»¹⁹⁷(O’CONNOR, 2014, p. 89–90)

Embora a intenção de Rayber seja defender, ele demonstra pouco saber ou

¹⁹⁶ “His mother wants him back, Mason. I don’t know why. For my part you could have him but you know how she is.” “A drunken whore,” his uncle growled. “Your sister, not mine,” his father said” (O’CONNOR, 1960, p. 127)

¹⁹⁷ “I ain’t ast for no father,” he said and the sentence struck like a whip across his uncle’s face. “I ain’t ast for no father,” he repeated. “I’m out of the womb of a whore. I was born in a wreck.” He flung this forth as if he were declaring a royal birth. [...] “Your mother was not a whore,” the schoolteacher said angrily. “That’s just some rot he’s taught you. She was a good healthy American girl, just beginning to find herself when she was struck down. She was...” (O’CONNOR, 1960, p. 106–107)

conhecer sobre a irmã. Além disso, ele, assim como Mason Tarwater, acredita ser o “salvador” de sua irmã, não, porém, num sentido religioso, mas aquele que a salvou de uma vida sem propósito apresentando-lhe um homem. As irmãs/mães mortas nesta narrativa se enquadram nos dois tipos de representação feminina mais tradicionais pela visão masculina: a “vadia” independente ou a donzela em perigo. Frequentemente quando a “donzela em perigo” rejeita a ajuda de seu salvador, ela se transforma na Jezabel, na “vadia” aos olhos masculinos. Nenhuma das duas personagens tem nome no romance, nem falas demonstrando o total desprezo dos protagonistas por elas, afinal o romance é narrado em terceira pessoa, mas pelo ponto de vista de Tarwater e Rayber, alternadamente.

Enquanto escrevia *The Violent Bear It Away*, O'Connor também usou material de seus rascunhos para contos que publicou tanto em *A Good Man Is Hard To Find* (1955), quanto em *Everything That Rises Must Converge* (1965). Um desses contos foi “The Artificial Nigger”, publicado na primeira coletânea de contos e que conta a história do menino Nelson e seu avô Mr. Head, que moram em uma fazenda e se deslocam para Atlanta por um dia para que o menino pudesse conhecer a cidade, de forma semelhante à ida dos Tarwaters à cidade para que o tio-avô tentasse mudar seu testamento para deixar sua propriedade para Tarwater e não para Rayber.

Em “The Artificial Nigger”, um conto que retrata brilhantemente o modo pelo qual o racismo é ensinado e reproduzido pelos brancos, o menino Nelson nunca havia visto uma pessoa negra, pois vivia isolado na fazenda. Quando estão em Atlanta ele e o avô passam em uma farmácia para se pesarem e, naquele tempo, as balanças emitiam um pequeno tíquete com o peso e uma frase, como um biscoito da sorte. O papelzinho de Nelson dizia: “Você pesa cinquenta e cinco quilos. Tem um grande destino pela frente, mas cuidado com as mulheres de cor”, Nelson não conhecia mulheres, fossem lá quais fossem, e só pesava trinta e cinco quilos”¹⁹⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 329). As mensagens emitidas pela balança são irônicas no contexto do conto, pois o de Mr. Head, que mais adiante abandona o neto para ser linchado quando ele acidentalmente derruba uma senhora, afirma que

¹⁹⁸ “Nelson’s ticket said, “You weigh 98 pounds. You have a great destiny ahead of you but beware of dark women.” Nelson did not know any women and he weighed only 68 pounds” (O’CONNOR, 1971, p. 259)

ele é uma pessoa correta e corajosa, admirada pelos demais, exatamente o oposto do que fica evidente no decorrer da narrativa. Ademais, o peso dos dois estava errado, evidenciando que não deveriam levar o lema tão a sério.

Ainda assim, o menino relembra o aviso quando, depois de muito andar pela cidade, ele e o avô se perdem em um bairro negro e correm o risco de perder o horário do trem de volta. Mr. Head não quer admitir que está perdido, mas Nelson decide pedir ajuda.

Um pouco adiante, encostada numa porta que abria para a calçada, ele viu porém uma negra de corpo grande e viçoso. Seu cabelo se eriçava ao redor de toda a cabeça, alteando-se a mais de dez centímetros, e seus pés estavam descalços – pés que por baixo da escuridão se tornavam lateralmente rosados. O vestido que ela usava, rosa também, realçava-lhe as formas. Ao chegarem os dois à sua frente, indolentemente a mulher levou uma das mãos à cabeça, desaparecendo seus dedos pela cabeleira abundante.

Nelson parou. Sentiu sua respiração ser tragada pelos olhos da negra e, numa voz que não soou como a dele, perguntou-lhe: “Como se volta para a cidade?”.

Ela esperou um pouco e disse, num tom grave e harmonioso que o envolveu como um borrico refrescante a despencar sobre ele: “Mas você está na cidade”.

“Como se volta para pegar o trem?”, disse ele na mesma voz esganiçada.

“Você pode ir de bonde”, disse ela.

Ele achou que ela estava caçoando dele, mas sentia-se tão paralisado que nem sequer pôde fazer cara feia. Absorvia, ali plantado, cada detalhe da mulher. Percorreu-lhe o corpo todo com os olhos, que dos seus grandes joelhos subiram até o alto da testa, para a seguir descerem em triangulação por ali, indo do suor que lhe brilhava ao pescoço para transpor o busto avantajado, chegar à parte de trás de um dos seus braços desnudos e afinal desembocar onde os dedos, enfiados no cabelo, se mantinham ocultos. Um súbito desejo o invadiu; e ele quis que ela se abaixasse, que o pegasse no colo, que o apertasse bem contra si, ansiando por tê-la a respirar em seu rosto. Queria olhar nos olhos dela, e olhar cada vez mais fundo, como por ela queria ser agarrado, cada vez com mais força. Nunca ele havia sentido nada assim, sentindo-se agora como que em vertiginosa caída por um poço tão negro como o breu.

“É só descer para lá, mais uma quadra, e pegar o bonde que te leva à estação de trem, meu amorzinho”, ela disse.

Nelson teria desabado a seus pés, se Mr. Head, com aspereza, não o puxasse logo dali. “Até parece que você perdeu o juízo!”, grunhiu o velho.¹⁹⁹(O’CONNOR, 2008, p. 332–333)

¹⁹⁹ “Up ahead he saw a large colored woman leaning in a doorway that opened onto the sidewalk. Her hair stood straight out from her head for about four inches all around and she was resting on bare brown feet that turned pink at the sides. She had on a pink dress that showed her exact shape. As they came abreast of her, she lazily lifted one hand to her head and her fingers disappeared into her hair. Nelson stopped. He felt his breath drawn up by the woman’s dark eyes. “How do you get back to town?” he said in a voice that did not sound like his own. After a minute she said, “You in town now,” in a rich low tone that made Nelson feel as if a cool spray had been turned on him. “How do you get back to the train?” he said in the same reed-like voice. “You can catch you a car,” she said. He

A figura da mulher negra que Nelson encontra é claramente grotesca no sentido de fugir à norma daquilo que era conhecido pelo menino, embora ele já tivesse visto duas mulheres negras no trem a caminho de Atlanta. Ocorre que essa mulher em particular estava com roupas menos elaboradas, descalça e com os cabelos naturais. Uma mulher em que o excesso corporal está mais uma vez em evidência; os adjetivos usados para descrevê-la denotam esse excesso: “grande”, “viçoso”, “abundante”, “avantajado”. Ela é uma mulher grotesca, ao mesmo tempo alvo de fascínio e medo, já que o texto explica claramente que Nelson sentia medo de pessoas negras. A personagem está em conexão com a terra, descalça, aberta para o mundo e é a única personagem que é simpática e receptiva com Nelson. Para o menino, ela se torna imediatamente alvo do seu desejo e atração, um misto de desejo sexual e afeição maternal, já que a personagem também não tinha referências femininas ou maternas. Nelson deseja seu corpo, mas também deseja olhar em seus olhos e ser “absorvido” por ela. Imediatamente, Mr. Head exerce o papel de repressor do desejo do neto, cortando a conexão que se estabelecera entre os dois e lembrando-o da imposição cultural expressa pelo papelzinho da balança de que ele deveria “tomar cuidado” com as mulheres negras.

Essa imagem remonta à posição ambivalente ocupada pela mulher negra na sociedade sulista, e retoma, mais uma vez a figura de Jezabel:

Jezabel também era um termo condescendente usado para as mulheres afro-americanas na época da escravidão. [...] a justaposição das imagens da *mammy* e da Jezabel serviu de apologética pela exploração da escrava. A imagem da *mammy* era assexuada, calorosa, maternal, morena, grande, mais velha, cabelos cobertos por lenço, leal, religiosa e piedosa. As mulheres tachadas de Jezabel eram sexuais, jovens, com a mudança da cor da pele, atraentes, com roupas provocantes, rebeldes e prostitutas. Essas imagens foram criadas por senhores brancos para controlar e dominar a

understood she was making fun of him but he was too paralyzed even to scowl. He stood drinking in every detail of her. His eyes traveled up from her great knees to her forehead and then made a triangular path from the glistening sweat on her neck down and across her tremendous bosom and over her bare arm back to where her fingers lay hidden in her hair. He suddenly wanted her to reach down and pick him up and draw him against her and then he wanted to feel her breath on his face. He wanted to look down and down into her eyes while she held him tighter and tighter. He had never had such a feeling before. He felt as if he were reeling down through a pitchblack tunnel. “You can go a block down yonder and catch you a car take you to the railroad station, Sugarpie,” she said. Nelson would have collapsed at her feet if Mr. Head had not pulled him roughly away. “You act like you don’t have any sense!” the old man growled.” (O’CONNOR, 1971, p. 261–262)

escrava. A *mammy* representava o desejo de uma imagem positiva para os afro-americanos, enquanto a *jezebel* era uma desculpa para os senhores brancos justificarem seu comportamento adolescente e posteriormente adúltero.²⁰⁰(STARK; VAN DEVENTER, 2009, p. 68)

Ambas as imagens são negativas para as mulheres afro-americanas, mas enquanto Nelson instintivamente se aproxima de um aspecto mais positivo de feminilidade forte, gentil e maternal, Mr. Head o traz de volta à realidade cultural em que se encontravam em que não é possível olhar para uma mulher negra em Atlanta e ver algo além de uma *mammy* ou, no caso, uma *jezebel* sedutora perversa, selvagem, desinibida e poderosa. Conforme já havia sido anunciado pelos letreiros dos prédios que viram no caminho à cidade: “Dixie, Indústrias Químicas! Farinha de Trigo Southern Maid! Portas Dixie! Produtos de Algodão Southern Belle! Pasta de Amendoim Patty! Melado de Cana Southern Mammy!”(O’CONNOR, 2008, p. 327), as mulheres sulistas, brancas (*southern belle*, *southern maid*) ou negras (*southern mammy*) são associadas a produtos, mercadorias específicas do Sul, assim como farinha de trigo, algodão, pasta de amendoim e melado, elas fazem parte da paisagem e da própria identidade sulista.

2.2.2 As esposas de Rayber: Bernice Bishop e a dona de casa em “The Barber”

Outra mulher importante em *The Violent Bear It Away* é Bernice Bishop, a esposa de Rayber, chamada por várias vezes de “a assistente social”. Rayber e Bernice vão a Powderhead para tentar recuperar o menino que o velho Tarwater havia levado. Tomamos conhecimento de Bernice pela primeira vez por sua vestimenta, na realidade, pois a descrição é do rosto suado de Rayber oscilando no meio do milharal e “por trás dele, o chapéu florido cor-de-rosa de uma assistente

²⁰⁰ “Jezebel was also a condescending term used for African American women in the time of slavery. [...] the juxtaposition of the images of the mammy and the Jezebel served as an apologetic for the exploitation of the female slave. The image of the mammy was asexual, warm, maternal, dark-skinned, big, older, hair covered with a kerchief, loyal, religious and pious. Women slotted as jezebels were sexual, young, with changing skin colour, comely, provocative in dress, rebellious and whores. These images were created by white masters to control and dominate the female slave. The mammy represented the desire for a positive image for African Americans whereas the jezebel was an excuse for white masters to justify their adolescent and later adulterous behaviour.”

social que trouxera à boleia consigo”²⁰¹(O’CONNOR, 2014, p. 15). Mais uma vez a cor rosa, que já havia aparecido repetidas vezes em *Wise Blood*, aparece e agora associada a um chapéu florido, uma peça de vestuário tipicamente feminina e valorizada pelo padrão da *southern belle*²⁰².

Nesse ano o milho estava plantado até pouco mais de um metro do alpendre e, quando o sobrinho saiu do meio das folhas, o velho surgiu à soleira, com a sua caçadeira, gritou que meteria bala em qualquer pé que tocasse nos seus degraus e os dois detiveram-se frente a frente enquanto a assistente despontava no milheiral, eriçada como uma pavoia perturbada no seu ninho. O velho dizia que, não fora a assistente social, o seu sobrinho não teria arriscado dar um passo. Ambos os seus rostos vinham arranhados e a sangrar das sarças, e a blusa da assistente social trazia uma vareta de amoreira pendurada na manga.

Bastou-lhe soltar a respiração num sopro lento, como se estivesse a desprender-se do último vestígio de paciência no mundo, para que o sobrinho levantasse o pé e o plantasse no degrau e o velho lhe desse um tiro na perna.²⁰³(O’CONNOR, 2014, p. 15–16)

Nesta cena, Bernice aparece misturada aos elementos vegetais e animais do ambiente, remontando às marginalias medievais. Seu chapéu é florido, ela sai do meio do milharal com um galho de amoreira preso em suas vestes e é comparada a uma “pavoia” perturbada em seu ninho, formando uma imagem grotesca. O texto indica também que Rayber era um homem da razão, não muito afeito à ação, conforme o suspiro de impaciência de Bernice parece demonstrar. As ações de Rayber, no entanto, são catastróficas e pouco eficientes de início, e mais adiante o texto evidencia que ele não havia realmente colocado Bernice a par da situação com o tio, pois ela vai embora gritando: “«Porque é que não me avisou? Você já sabia que ele era maluco!»”²⁰⁴(O’CONNOR, 2014, p. 17).

²⁰¹ “behind it the pink flowered hat of a welfare-woman he had brought along with him” (O’CONNOR, 1960, p. 6)

²⁰² O chapéu feminino como símbolo de *status* social vai aparecer novamente no conto “Everything That Rises Must Converge”

²⁰³ “The corn was planted up to four feet from the porch that year and as the nephew came out of it, the old man appeared in the door with his shotgun and shouted that he would shoot any foot that touched his step and the two stood facing each other while the welfare-woman bristled out of the corn, ruffled like a peahen upset on the nest. The old man said if it hadn’t been for the welfare-woman, his nephew wouldn’t have taken a step. Both their faces were scratched and bleeding from thorn bushes and a switch of blackberry bush hung from the sleeve of the welfare-woman’s blouse.” She had only to let out her breath slowly as if she were releasing the last patience on earth and the nephew lifted his foot and planted it on the step and the old man shot him in the leg.” (O’CONNOR, 1960, p. 6–7)

²⁰⁴ “Why didn’t you tell me? You knew he was crazy!”(O’CONNOR, 1960, p. 8)

Bernice representa para Mason Tarwater a lei e as instituições formais pelas quais ele tem pouco ou nenhum respeito, pois foram as mesmas que lhe mantiveram no hospital psiquiátrico por quatro anos. Assim, ele fica muito satisfeito quando vê os dois indo embora, enquanto ela o apoiava com seus braços e o ajudava a andar (ou pular) e acha a situação toda cômica, incluindo o próprio nome “Bernice Bishop”. “Mais tarde veio a saber que se haviam casado, embora ela tivesse o dobro da idade do parceiro e não houvesse qualquer possibilidade de este lhe tirar mais do que um filho do ventre. A mulher nunca deixara no marido voltar àquele lugar”²⁰⁵(O’CONNOR, 2014, p. 17). Por esse trecho é possível perceber que Bernice torna-se o arrimo de Rayber, tanto emocionalmente, já que ela é a única em toda a narrativa a ajudá-lo de alguma forma, quanto financeiramente, pois, anos depois, após ter tido seu filho, Bernice se muda para o Japão para trabalhar, se separa de Rayber e continua a prover financeiramente para o filho e o ex-marido.

Tanto nos manuscritos quanto no romance publicado, a Sra. Rayber se separou do marido, mas ainda sustenta a família financeiramente. Em alguns rascunhos, há mais informações sobre a separação do casal. Os Raybers não estavam apaixonados, mas Rayber convenceu sua esposa a lhe dar um filho. Embora Bernice/Myrtice seja uma assistente social, ela não está interessada em criar seu filho e acha que ele dá muito trabalho. O casal discute muito sobre a criança e até o próprio filho prefere morar longe dela porque ela é muito rígida (pasta 184b). Ela se muda para Chicago e paga todas as despesas enquanto Rayber fica com a custódia do filho e trabalha em seu livro (no entanto, está implícito que ele não trabalha muito). Em um dos rascunhos, o filho Byron ameaça escrever para sua mãe contando sobre Tarwater porque ele tinha certeza de que a mãe não sustentaria os três e mandaria Tarwater embora (pasta 184c). Para Mason Tarwater, no romance publicado, foi Bernice Bishop quem convenceu Rayber a ter um filho em vez de tentar recuperar o sobrinho Tarwater.

No entanto, não há muitas indicações de que ter um filho fosse uma das ambições de Bernice. Por ser mais velha e por ter se mudado para trabalhar, ela

²⁰⁵ “Later he learned that he had married her though she was twice his age and he could only possibly get one child out of her. She had never let him come back again.” (O’CONNOR, 1960, p. 9)

parece uma mulher mais interessada na carreira do que em estabelecer uma família. Para o velho Tarwater, por outro lado, cuidar dos filhos era a única utilidade de uma mulher. Tarwater sente-se traído por Rayber não ter voltado para tentar buscá-lo novamente em catorze anos e pensa que isso aconteceu porque ele estava ocupado trocando as fraldas de seu próprio filho, ao que o velho Tarwater responde: “«Teve a assistente social para tratar disso por ele» [...] «Para alguma coisa ela havia de servir, mas podes apostar que já não anda por lá. Bernice Bishop!», dizia, como se este lhe parecesse o nome mais imbecil em toda a língua.”²⁰⁶(O’CONNOR, 2014, p. 66).

Rayber também não dá muita importância a Bernice. Ele chega a dizer que “se livrara da esposa”²⁰⁷ (O’CONNOR, 2014, p. 94), que “já era raro pensar nela”²⁰⁸(O’CONNOR, 2014, p. 143) e que “estava ciente da sorte que fora ter-se livrado da mulher”²⁰⁹(O’CONNOR, 2014, p. 143). Isto por dois motivos principais, segundo Rayber; primeiramente porque Bernice o havia impedido de voltar atrás para buscar Tarwater, pois vira a expressão no rosto de Tarwater bebê e julgara que era a mesma expressão do velho Tarwater, de quem não se abalara com os tiros e ela julgava que não seria capaz de conviver com aquela expressão de arrogância sem tentar destruí-la. O segundo motivo é que, apesar de não haver sequer um traço de arrogância no rosto de Bishop, seu próprio filho com necessidades especiais, Bernice não havia sido capaz de cuidar dele, porque o rosto do menino lhe lembrava muito do velho Tarwater. Rayber acredita que ela não se divorciava dele legalmente por medo de receber a guarda do menino.

Por questões de temperamento e treino, ela estava preparada para lidar com uma criança excepcional, mas não com uma tão excepcional como era Bishop, não com uma que usasse o seu próprio apelido e a cara «daquele velhote horrível». A esposa voltara a casa uma vez ao longo dos últimos dois anos e exigira-lhe que internasse Bishop numa instituição especializada, porque dizia que o marido não podia cuidar adequadamente do filho – embora fosse patente pelo aspecto do menino que estava a

²⁰⁶ “He had the welfare-woman to do it for him,” [...] “She had to be good for something, but you can bet she ain’t still around there. Bernice Bishop!” he said as if he found this the most idiotic name in the language.” (O’CONNOR, 1960, p. 77-78)

²⁰⁷ “he had got rid of his wife” (O’CONNOR, 1960, p. 112)

²⁰⁸ “He seldom thought of her anymore.” (O’CONNOR, 1960, p. 180)

²⁰⁹ “He was aware of his good fortune in getting rid of her.” (O’CONNOR, 1960, p. 180)

vicejar como um epífito. O seu próprio comportamento na ocasião dessa visita ainda hoje lhe era fonte de grande satisfação. Dera um estalo à mulher que a projetara quase meio caminho até à outra ponta da divisão.²¹⁰ (O'CONNOR, 2014, p. 144–145)

A imagem que se forma de Bernice é a de uma mulher egoísta e desinteressada do filho, uma mãe ausente que se importa apenas com sua aparência e seu nome. Todavia, tudo o que sabemos dela é pelo ponto de vista de Mason Tarwater e de Rayber, então não há como realmente especular muito sobre suas razões. Pelo trecho, vemos que Rayber não só a agrediu fisicamente anos antes, como sentia orgulho de o ter feito. Não é possível inferir pela narrativa se as agressões físicas eram algo recorrente, mas o desdém que Rayber nutre pela esposa é evidente. A opinião dela sobre a expressão no rosto do bebê Tarwater, por exemplo, que é suficiente para deixá-la, “gelada” e que, para ela “exprimira a dimensão da perversidade humana, o pecado mortal de se rejeitar em desafio aquilo que é obviamente para o nosso bem” (O'CONNOR, 2014, p. 144), ele julgara como “possivelmente fruto da imaginação da mulher”²¹¹(O'CONNOR, 2014, p. 144) até que ele mesmo chega a essa conclusão.

A opinião de Rayber sobre sua mulher Bernice é semelhante à de outro protagonista chamado Rayber no conto “The Barber”, o segundo da dissertação de mestrado de O'Connor. As personagens femininas têm uma participação limitada nos acontecimentos do conto. No entanto, ainda é possível perceber as personagens principais tentando desempenhar o papel de gênero que delas se espera e, como de costume, o resultado não é satisfatório. Mesmo que o protagonista Rayber não seja o tipo orgulhoso de homem que vai caçar, fala sobre armas e considera sua principal qualidade sua força física, ele tem muito pouca consideração pela única personagem feminina do conto: sua esposa. Rayber e sua

²¹⁰ “By temperament and training she was ready to handle an exceptional child, but not one as exceptional as Bishop, not one bearing her own family name and the face of “that horrible old man.” She had returned once in the last two years and demanded that he put Bishop in an institution because she said he could not adequately care for him—though it was plain from the look of him that he thrived like an air plant. His own behavior on that occasion was still a source of satisfaction to him. He had knocked her not quite halfway across the room.” (O'CONNOR, 1960, p. 181–182)

²¹¹ “The face for her had expressed the depth of human perversity, the deadly sin of rejecting defiantly one’s own obvious good. He had thought all this was possibly her imagination, but he understood now that it was not imagination but fact.” (O'CONNOR, 1960, p. 180–181)

esposa se comunicam tão mal nesta história quanto George Rayber e Bernice Bishop em *The Violent Bear It Away*, com a diferença de que, enquanto Bernice partiu e decidiu seguir seus objetivos de carreira, a esposa não nomeada em “The Barber” ainda está presa ao seu dever de dona de casa ocupada.

Toda a história gira em torno da tentativa de Rayber de convencer os homens que frequentam a barbearia de suas opiniões políticas, no entanto, ele não tem certeza do porquê quer votar no candidato liberal. Enquanto está neste ambiente tradicionalmente masculino, discutindo sobre política, uma atividade muitas vezes proibida para as mulheres, Rayber pensa sobre o que sua esposa irá cozinhar para o jantar. Por ser terça-feira, ele conclui que ela vai cozinhar carne enlatada. “Pegava aquilo e levava ao forno com queijo – uma fatia de carne, outra de queijo – sem nada para acompanhar – por que é que temos de comer essa droga toda terça? - você não é obrigado, se não gosta...”²¹²(O’CONNOR, 2008, p. 29). É evidente que Rayber só pensa em sua esposa como uma pessoa puramente ocupada com as tarefas domésticas e sem tempo para pensamentos “profundos”. Além disso, ele desconsidera as tarefas de sua esposa como de menor importância em comparação com as dele.

A esposa responde ao marido e não parece ser quieta ou passiva, apenas está extremamente ocupada. Quando Rayber está em casa tentando planejar seu discurso persuasivo, sua esposa pergunta sobre seu bem-estar e ele a dispensa: “O que é que há com você?”, sua esposa quis saber./‘Nada’, Rayber disse. ‘Nada de nada. É só que eu tenho trabalho.’/ ‘Não estou te interrompendo’, disse ela” (O’CONNOR, 2008, p. 32). Suas respostas a ele são irônicas e expressam sua irritação com a arrogância do marido e provavelmente com as reclamações dele sobre ela. Ela diz que o simples fato de ele ser professor não significa que “sabe tudo”, um comentário que exaspera Rayber a ponto de ele pensar em não a chamar para praticar seu brilhante discurso. Na verdade, é preciso muito esforço para convencê-la a ouvir seu discurso, porque ela estava, como sempre, ocupada com alguma coisa. Em um tipo de diálogo típico “ele disse, ela disse”, o quadro completo

²¹² “Took canned meat and baked it with cheese – slice of meat and a slice of cheese – turned out striped – why do we have to have this stuff every Tuesday? - if you don’t like it you don’t have to – ” (O’CONNOR, 1988, p. 717)

da desconexão do casal fica evidente:

Ela disse que vinha, que já vinha, mas que ele tinha de esperar até que ela terminasse o que estava fazendo; toda vez que se achava às voltas com uma coisa, parecia que era forçada a largá-la para ir pegar em outra. Ele disse que não podia esperar o dia inteiro – faltavam apenas quarenta e cinco minutos para a barbearia fechar – e pediu-lhe o favor de se apressar. Ela veio, enxugando as mãos, e disse pronto; pronto, ela estava ali, não estava? Ele então que fosse em frente.²¹³(O’CONNOR, 2008, p. 34)

Quando Rayber inicia seu discurso, fica claro que nenhum deles escuta o outro. Eles nem mesmo fazem contato visual. Enquanto fala, Rayber olha por cima da cabeça dela, e a esposa olha para uma revista aberta ao seu lado. A esposa está tão ansiosa para que o discurso acabe que, quando Rayber faz uma pausa, acredita que ele acabou de falar e sai para voltar para a cozinha e retomar o trabalho. Rayber, por outro lado, sabia tão pouco sobre sua esposa que nem se importou em perguntar sobre suas opiniões políticas, pois “o que ele não sabia é que ela própria apoiava Hawkson”²¹⁴(O’CONNOR, 2008, p. 34). Ele também não a considera capaz de entender o discurso que ele acredita ter sido tão bem escrito para os homens da barbearia. Ele tinha certeza de que poderia afetar os homens, mas sua esposa “podia até ser tocada pelo que ele dizia. Por que não?”²¹⁵(O’CONNOR, 2008, p. 34). Mas ela continua fiel a suas opiniões, apesar da fraca tentativa de persuasão de seu marido.

No entanto, a esposa de Rayber ainda não tem voz e o direito de ter uma opinião política porque, historicamente, as mulheres têm negado o direito de falar o que pensam em público. Discutir política em público foi em grande parte na história considerado uma atividade masculina, portanto, o único capaz de fazê-lo na história são Rayber e seus colegas homens na barbearia. Para sua esposa, apesar de seus débeis comentários de protesto, há apenas as tarefas domésticas e uma revista aleatória em uma cena clássica de divisão sexual do trabalho, em que a participação

²¹³ “She said all right, but he’d just have to wait until she got through what she was doing; it looked like every time she got her hands in something, she had to leave and go do something else. He said he didn’t have all day to wait – it was only forty-five minutes until the shop closed – and would she please hurry up? She came in wiping her hands and said all right; all right, she was there, wasn’t she? Go ahead.” (O’CONNOR, 1988, p. 721–722)

²¹⁴ “[h]e didn’t know but she was for Hawkson herself” (O’CONNOR, 1988, p. 721)

²¹⁵ “might possibly be affected by what he said. Possibly.” (O’CONNOR, 1988, p. 721)

da mulher no trabalho doméstico nos bastidores possibilita o trabalho público, político e intelectual do homem. A principal característica desse tipo de divisão sexual é que o trabalho dos homens é considerado produtivo e socialmente valioso, especialmente nos campos político, religioso e militar, enquanto o trabalho das mulheres é relegado à esfera reprodutiva. Além da separação do trabalho entre homens e mulheres, a divisão sexual do trabalho tem uma forte hierarquia na qual o trabalho dos homens vale mais do que o das mulheres.

Bernice Bishop, por sua vez, tenta se libertar do jugo do trabalho doméstico, valorizando sua profissão de assistente social, porém sem conseguir se libertar completamente do ideal de feminilidade da época, como o chapéu cor-de-rosa florido parece demonstrar. Além disso, o quarto de Bernice na casa, no qual Tarwater vai dormir, é de “um rosa insistente, a cor escolhida pela esposa de Rayber”²¹⁶(O’CONNOR, 2014, p. 86). O quarto era agora usado para armazenar objetos por Rayber. “Havia baús pelos cantos, com grades de madeira empilhadas em cima. Na prateleira, além de embalagens de medicamentos e lâmpadas elétricas fundidas e algumas caixas de fósforo antigas, encontrava-se um retrato dela”²¹⁷(O’CONNOR, 2014, p. 86). Nota-se que, apesar de tentar manter o ideal de delicadeza e feminilidade representado pela cor rosa, Bernice fez questão de, mesmo casada, manter “um quarto todo seu”, isto é, manter sua individualidade.

Nos primeiros rascunhos do romance, o velho Tarwater tinha três filhos e uma filha, Estella, cuja casa vão visitar na cidade, como fazem todos os anos. O velho não gostava de Estella principalmente por causa do marido, o “doutor de livros”, e por isso não se importava muito com os três netos (pasta 160a). Estella deixou a casa do pai e foi para uma escola de aperfeiçoamento para se tornar secretária. Um de seus filhos, Ashfield, pergunta ao velho o motivo pelo qual ele não deu educação a Estella e ele responde que não há utilidade em dar educação a uma mulher, pois ela pode simplesmente se casar com alguém educado (arquivo 161, p. 3). Em uma versão, o velho vai visitar sua filha e morre em sua casa. No dia seguinte, eles

²¹⁶ “The walls were an insistent pink, the color chosen by Rayber’s wife.”

²¹⁷ There were trunks in the corners with crates piled on top of them. On the mantel, besides medicine bottles and dead electric lightbulbs and some old match boxes, was a picture of her. (O’CONNOR, 1960, p. 102)

encontram uma cruz queimada no jardim de pedras que presumem ter sido colocada lá pela Ku Klux Klan.

O'Connor mudou muito de ideia sobre aquela cruz e a família. Em outra versão, o velho não morreu na casa deles, era parente de Rayber, e o menino que morava com ele veio à cidade para encontrar seu tio. O menino se chama Marvin Tarwater. Rayber tem um filho e está interessado em pesquisar um menino saído do reformatório chamado Johnson. A cruz queimada é encontrada pelos meninos e não tem nenhuma conexão com a morte do velho. Rayber acredita que a cruz é uma ameaça para ele, porque ele é um professor e faz as pessoas questionarem o *status quo*, e se sente lisonjeado.

Sua esposa não concorda com ele; ela acha que ele é apenas um homem comum, que nada do que ele fizesse poderia chamar a atenção da Klan e que ela não precisa da proteção dele (pasta 163a). Ela ri da presunção de Rayber e não acredita que a posição dele na escola seja relevante para torná-los um alvo para a Klan. Rayber, por outro lado, tem uma opinião muito elevada sobre si mesmo e tem absoluta certeza da relevância de seu trabalho. Ele também menospreza a esposa e acredita que ela não teria nada de inteligente a dizer para os repórteres, embora ele mesmo não saiba explicar o motivo pelo qual acredita ser alvo da Klan como um professor de uma pequena escola para meninas.

Quando o Sr. e a Sra. Rayber se conheceram, ele pensou que ela era uma intelectual porque estava aprendendo chinês, mas na verdade ela queria ser missionária na China. Rayber se orgulhava de ter transformado a vocação cristã de sua esposa em um interesse por questões sociais. O narrador dá a entender que o casal tentou que todas as suas decisões fossem guiadas pela racionalidade, e Rayber Jr. foi fruto de uma gravidez não planejada. Mesmo assim, o sonho da Sra. Rayber é que o filho se torne um grande cientista, que supere o “brilho” do pai (pasta 163f, p. 6). É evidente que o casal vive em um ambiente de competição intelectual.

Em outra versão, a esposa é uma assistente social, como no romance publicado. Embora a Sra. Rayber trabalhasse, ela ficava em casa várias manhãs por mês e, quando isso acontecia, seu filho trazia seu café da manhã na cama. Num rascunho narrado a partir de seu ponto de vista, ele pensa que “sempre ficou um pouco surpreso que uma mulher tão importante e boa fosse sua mãe” (pasta 167a, p.

39), e gostou de ouvi-la contar sobre as crianças que ajudou a encontrar um lar naquela semana. “Ela tinha longos cabelos ruivos pretos e usava uma camisola azul que não cobria seus ombros largos e que ficava bem aberta na frente, mas ela nunca o deixaria vê-la sem os dentes” (pasta 167a, p. 39) mas uma manhã em que ele a surpreendeu colocando a dentadura e os dois ficaram envergonhados. O filho pensa que “aos olhos do mundo seu pai não era tão grande quanto sua mãe” (pasta 167a, p. 39), e se sente degradado em relação àquela que é tão boa e importante enquanto ele é preguiçoso e egoísta (e o texto implica que ele não é muito limpo).

Johnson, o adolescente que Rayber está estudando para tentar provar que uma determinada educação pode mudar uma pessoa, passa muito tempo em sua casa e decide usar o espartilho da Sra. Rayber e dançar na cozinha com a governanta. Ele tinha o hábito de vasculhar as gavetas da Sra. Rayber e cheirar suas roupas, embora diga que “as mulheres cheiram mal” (pasta 171a). Rayber Jr. fica chateado com isso porque ele tinha tanta reverência por sua mãe quanto ele teria pela Declaração de Independência ou a Declaração de Direitos, e depois de pedir que parassem, bate na governanta pelo que ele é punido mais tarde (pasta 168c) A Sra. Rayber fica preocupada com as inclinações de Johnson e a ideia de seu marido de pedir-lhe para morar com eles. Em uma versão, Tarwater é seu sobrinho e ela não quer acolhê-lo, mas sente que é seu dever para com sua irmã que tinha tuberculose e queria aproveitar a vida enquanto podia (pasta 174a). Rayber está mais interessado em levá-lo para ver como seu próprio filho reagiria ao ter um irmão.

Essa parte do enredo sobre Johnson foi excluída do romance final, mas permanece no conto “The Lame Shall Enter First”, no qual o conselheiro Sheppard vive com o filho Norton, de onze anos o qual considera bastante egoísta, mas que, em realidade, está sofrendo o luto pela mãe falecida há cerca de um ano. Sheppard insiste em acolher Rufus Johnson, um adolescente que conhecera na instituição de menores, que considera muito inteligente e que tem um pé muito maior que o outro, sendo necessário que ele use um sapato ortopédico para que não manque. Johnson, no entanto, considera Sheppard um intelectual esnobe que pouco compreende sobre a vida prática. Ele inspira pensamentos religiosos em Norton, que se consola com a possibilidade de rever a mãe no céu, ou no paraíso. Johnson é extremamente

desrespeitoso com a memória da mãe de Norton:

No quarto seguinte, a porta estava fechada, mas Johnson abriu-a e enfiou a cabeça na semi-escuridão reinante. Com as cortinas puxadas, um leve vestígio de perfume impregna o ar parado. Havia uma cama antiga e larga e uma cômoda enorme cujo espelho cintilava na penumbra. Johnson apertou o interruptor ao lado da porta e atravessou o quarto para se olhar no espelho. Sobre o pano de linho, uma escova e um pente de prata, que ele apanhou e com o qual passou a se pentear. Pôs o cabelo todo para frente, caindo na testa, e depois puxou de lado, à moda Hitler.

“Deixe o pente dela em paz!”, disse o menino. Ele estava na porta, pálido e respirando com dificuldade, como se presenciasse um sacrilégio num lugar sagrado.

Johnson, largando o pente, pegou a escova e com ela ainda alisou o cabelo.

“Ela morreu”, o menino disse.

“Não tenho medo de coisas de gente morta”, disse Johnson, que abriu a primeira gaveta da cômoda e nela meteu a mão.

“Tire essa mão imunda, essa mão porca, das roupas da minha mãe!”, o menino disse em voz já sufocada.

“Fica de camisa, amor”, murmurou Johnson. Tirou e largou uma blusa de bolinhas vermelha, muito amassada. Depois tirou um lenço verde de seda, que enrolou na cabeça e deixou flutuando. Sua mão continuava a escavar cada vez mais fundo na gaveta. Acabou vindo com um desbotado espartilho que tinha quatro suportes de metal pendurados. “Devia ser a sela dela”, ele observou.

Ergueu-o com extremo cuidado, e sacudiu-o. Depois colocou na própria cintura, dando seguidos saltinhos para fazer os suportes de metal balançarem. Ao mesmo tempo, ele estalava os dedos e rebojava. “Rock and roll”, cantou. “Não consigo que a amada/salve minha alma danada. Rock and roll.”²¹⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 567–568)

O quarto e as roupas da mãe são uma metonímia da própria mãe. Quando Johnson invade o quarto, usa o pente para se caracterizar como uma personagem cruel e sem escrúpulos, “mete a mão” na gaveta de roupas e se traveste na mãe de

²¹⁸ “The shades were down and the air was close with a faint scent of perfume in it. There was a wide antique bed and a mammoth dresser whose mirror glinted in the half light. Johnson snapped the light switch by the door and crossed the room to the mirror and peered into it. A silver comb and brush lay on the linen runner. He picked up the comb and began to run it through his hair. He combed it straight down on his forehead. Then he swept it to the side, Hitler fashion. “Leave her comb alone!” the child said. He stood in the door, pale and breathing heavily as if he were watching sacrilege in a holy place. Johnson put the comb down and picked up the brush and gave his hair a swipe with it. “She’s dead,” the child said. “Take your big fat dirty hands off my mother’s clothes!” the child said in a high suffocated voice. “Keep your shirt on, sweetheart,” Johnson murmured. He pulled up a wrinkled red polka dot blouse and dropped it back. Then he pulled out a green silk kerchief and whirled it over his head and let it float to the floor. His hand continued to plow deep into the drawer. After a moment it came up gripping a faded corset with four dangling metal supporters. “Thisyer must be her saddle,” he observed. He lifted it gingerly and shook it. Then he fastened it around his waist and jumped up and down, making the metal supporters dance. He began to snap his fingers and turn his hips from side to side. “Gonter rock, rattle and roll,” he sang. “Gonter rock, rattle and roll. Can’t please that woman, to save my doggone soul.” (O’CONNOR, 1960, p. 455–456)

uma forma sexualizada, ele realmente adentra um espaço sagrado tanto para a mulher falecida, quanto para o filho Norton. Quando chama o espartilho de “sela”, Johnson rebaixa, animaliza a personagem ausente de uma forma ofensiva. Enquanto canta, Johnson diz: “*Can’t please that woman, to save my doggone soul*”, algo mais próximo de “não posso agradar aquela mulher, para salvar minha alma perdida” implicando que “agradar” uma mulher fosse algo capaz de condenar uma alma à danação.

A letra que Johnson canta relembra a canção *Shake, rattle and roll*, de Jesse Stone, gravada por Big Joe Turner no ano de 1954, e regravada várias vezes por diferentes artistas. A canção é aparentemente dirigida a uma mulher e alguns trechos são claramente misóginos. O eu-lírico diz: “A maneira como você usa esses vestidos, o sol brilha através deles/Eu não posso acreditar no que vejo, toda essa confusão é sua/Eu acredito em minha alma que você é o diabo e agora eu sei/Bem, quanto mais eu trabalho, mais rápido meu dinheiro se vai”²¹⁹ e em seguida “Agite, chacoalhe e role, chacoalhe, chacoalhe e role/Bem, você não fará o certo para salvar sua alma perdida”²²⁰; “Você me faz revirar os olhos e até cerrar os dentes”²²¹. Essa canção oferece uma pista sobre a ideia de mulher e feminilidade do adolescente Johnson, que, ao ver um espartilho com suportes de metal, imediatamente julga a mulher morta como na música em que o vestido é de um tecido com certa transparência e a mulher é imediatamente considerada como o “diabo” e uma “alma perdida”. À mulher sulista, portanto, parece não restar escapatória entre a *southern belle* reprimida, a dona de casa sobrecarregada, a “vadia” perdida e a profissional egoísta. A *southern belle* seria o ideal, porém, como todo ideal, é inatingível na prática e as mulheres sentem-se degradadas dele. Os outros papéis são em si degradações do considerado ideal e o destino das mulheres que tentam se encaixar são o escárnio e o ridículo.

²¹⁹ “Way you wear those dresses, the sun comes shinin’ through/ Way you wear those dresses, the sun comes shinin’ through/ I can’t believe my eyes, all that mess belongs to you/ I believe to the soul you’re the devil and now I know/ I believe to the soul you’re the devil and now I know/Well, the more I work, the faster my money goes”

²²⁰ “Shake, rattle and roll, shake, rattle and roll/ Well, you won’t do right to save your doggone soul”

²²¹ “You make me roll my eyes, even make me grit my teeth”

2.2.3 A profetisa da perna torta ou a carnavalização da pregadora: Lucette Carmody

Lucette é a personagem feminina de maior destaque em *The Violent Bear It Away*. Ela é uma criança ainda, porém apresentada como uma missionária no culto no qual Tarwater foge para ir e o qual Rayber assiste pela janela da igreja. Tudo o que sabemos sobre ela é, mais uma vez, narrado pelo ponto de vista de Rayber, que se identifica com a menina, pensando que ele também havia sido explorado pelos pais e pelo tio quando criança. O pregador diz que Lucette viajou com os pais pelo mundo, pela Índia e pela China, pregando sobre Jesus. De acordo com ele, “uma mãe e um papá têm de ser generosos para partilharem sua filha única com o mundo”²²²(O’CONNOR, 2014, p. 103–104) e relembra os fiéis das palavras de Jesus que os ensinaria através da boca das crianças. Ao mesmo tempo, a imagem de Lucette como pregadora e como imagem de Cristo é estabelecida. Ela nos remete à passagem em que Cristo, com doze anos de idade (Lucette tinha onze ou doze, de acordo com Rayber) fica no templo conversando e interpelando os doutores da lei, que se impressionam com sua inteligência²²³.

Lucette é apresentada por sua mãe, uma evangelista alta e magra, “feita de pele e osso”(O’CONNOR, 2014, p. 104) que veste uma capa longa, com forro vermelho e que aparentemente se interessa apenas por conseguir dinheiro dos fiéis através da filha. A performance de Mrs. Carmody relembra a de um ilusionista, e ela diz que Lucette começou a pregar aos seis anos de idade.

Uma menina coxeou para dentro do foco do holofote.
Rayber encolheu-se. Com uma simples vista de olhos sobre ela percebeu que não era uma impostora, que estava apenas a ser explorada. Tinha onze ou doze anos, com um pequeno rosto delicado e a cabeça coberta de cabelos pretos que pareciam demasiado espessos e pesados para uma frágil criança os sustentar. Vestia uma capa semelhante à da mãe, revirada para trás por sobre um ombro, e a sua saia era curta, como que para melhor mostrar as pernas magras, deformadas a partir dos joelhos. Susteve os braços levantados acima da cabeça por um momento. «Quero contar-vos, povo, a história do mundo», disse numa voz aguda de criança. «Quero contar-vos o motivo por que Jesus veio à Terra e o que lhe aconteceu.

²²² “a mother and daddy have to be unselfish to share their only child with the world” (O’CONNOR, 1960, p. 125)

²²³ Evangelho de Lucas 2:41-49.

Quero contar-vos como Ele há de aqui voltar. Quero dizer-vos que se preparem. Acima de tudo», disse ela, «quero dizer-vos que se preparem para que no último dia possam erguer-se na glória de Deus Nosso Senhor.»²²⁴ (O'CONNOR, 2014, p. 106–107)

É significativo que a pregadora ou a profeta mais genuína dos dois romances de O'Connor seja uma menina com uma deformidade nas pernas. Lucette relembra aqui a Sabbath Lily dos manuscritos de *Wise Blood*, que tinha visto Deus e que tinha os pés deformados. Ela acaba sendo realmente a voz da verdade neste romance. A performance de Lucette, com a capa incomum e a saia evidenciando sua perna relembram também uma outra pregadora, a personagem intersexual de “A Temple of the Holy Ghost”. Na obra de O'Connor, a verdade ou o mistério estão sempre mais próximos das personagens mais improváveis e marginalizadas. O grotesco feminino se aproxima do mistério da fé e da revelação divina.

Rayber olha para Lucette e vê uma menina explorada a quem ele deseja “salvar” e ensinar a verdade. Ele a enxerga como uma criança “de mãos e pés acorrentados” (O'CONNOR, 2014, p. 107), “um daqueles pássaros que são cegados para cantarem com maior doçura”²²⁵(O'CONNOR, 2014, p. 107), que o lembra das angústias de sua própria infância. Ele chega a pensar na menina como uma “degradação” da qual os pais e o pregador eram cúmplices. No entanto, Rayber ignora a possibilidade positiva da degradação, do grotesco. Embora Lucette esteja sendo usada por ganância dos pais, numa forma de rebaixamento da pureza da fé, ela é realmente um canal de revelação, na narrativa. Em sua arrogância e paternalismo, Rayber acredita que poderia ser o salvador da menina em perigo, que poderia libertá-la da ignorância de sua fé, ensinando-lhe uma “verdade” que julgava conhecer.

²²⁴ “A little girl hobbled into the spotlight. Rayber cringed. Simply by the sight of her he could tell that she was not a fraud, that she was only exploited. She was eleven or twelve with a small delicate face and a head of black hair that looked too thick and heavy for a frail child to support. A cape like her mother's was turned back over one shoulder and her skirt was short as if better to reveal the thin legs twisted from the knees. She held her arms over her head for a moment. “I want to tell you people the story of the world,” she said in a loud high child's voice. “I want to tell you why Jesus came and what happened to Him. I want to tell you how He'll come again. I want to tell you to be ready. Most of all,” she said, “I want to tell you to be ready so that on the last day you'll rise in the glory of the Lord.” (O'CONNOR, 1960, p. 130–131)

²²⁵ To Rayber she was like one of those birds blinded to make it sing more sweetly. Her voice had the tone of a glass bell. (O'CONNOR, 1960, p. 131)

Lucette, no entanto, é descrita como um ser iluminado, perseguida por “um círculo de luz violenta” (O’CONNOR, 2014, p. 107), mais uma vez numa imagem que relembra a revelação de Cristo após o batismo no deserto por João Batista. O próprio nome Lucette, diminutivo de Lucie, de origem francesa, significa luz. A menina descreve como Cristo havia sido enviado para o mundo, porém o mundo o havia recusado:

O mundo pensou: um tosão de ouro servirá para Sua cama. Terá prata e ouro e caudas de pavão, mil sóis numa cauda de pavão servirão para Sua insígnia. Sua mãe virá montada numa fera branca com quatro chifres e usará como seu manto o pôr do sol. Trá-lo-á de arrasto atrás de si por sobre o chão e deixará que o mundo desfaca em farrapos, desfazendo um novo manto todas as tardes. [...] «Jesus veio deitado em palhas frias, Jesus foi aquecido pelo bafo de uma vaca. “Quem é este?”, perguntou o mundo, “quem são este menino azulado de frio e esta mulher despojada como o inverno? Será esta a Palavra de Deus, este menino azulado de frio? Será esta a Sua vontade, esta mulher despojada como o inverno?”» [...] “O amor corta como o vento frio e a vontade de Deus é singela como o inverno.”²²⁶ (O’CONNOR, 2014, p. 107–108)

No discurso de Lucette, a menina deixa claro que, em sua visão, Deus realmente escolhe as coisas humildes, as deformadas, as simples, as mulheres despojadas. A mãe de Jesus, Maria, é descrita como despojada como o inverno, assim como a vontade de Deus. Lucette é uma figura que rebaixa o discurso religioso e ao mesmo tempo o reconstrói de uma nova maneira, associando a vontade de Deus e a figura de Cristo a mulheres. Diferentemente de Tarwater e Rayber, Lucette tem convicção plena de sua fé e de seu chamado. Ela grita: “«Trago a Palavra Divina na minha boca!»” (O’CONNOR, 2014, p. 109), mas uma vez destacando a imagem da boca das gárgulas das catedrais góticas.

Portanto, Lucette é uma personagem feminina que tem voz, que tem autoridade, diferentemente da maioria das personagens analisadas até aqui. A menina falava diretamente para Rayber através da janela, segundo o ponto de vista dele. Rayber descreve seu “olhar tenebroso” e seus “olhos grandes e escuros e

²²⁶ “Listen you people,” she said and flung her arms wide, “God told the world He was going to send it a king and the world waited. The world thought, a golden fleece will do for His bed. Silver and gold and peacock tails, a thousand suns in a peacock’s tail will do for His sash. His mother will ride on a four-horned white beast and use the sunset for a cape. She’ll trail it behind her over the ground and let the world pull it to pieces, a new one every evening.” [...] “Jesus came on cold straw, Jesus was warmed by the breath of an ox. ‘Who is this?’ the world said, ‘who is this blue-cold child and this woman, plain as the winter? Is this the Word of God, this blue-cold child? Is this His will, this plain winter-woman?’ (O’CONNOR, 1960, p. 130–132)

ferozes”²²⁷(O’CONNOR, 2014, p. 108, 110) que se demoram em seu rosto e “uma comoção profunda atravessou-lhe todo o corpo. Estava certo de que a criança olhara diretamente para dentro do seu coração e vira ali sua piedade”²²⁸(O’CONNOR, 2014, p. 108). Ele sente uma conexão misteriosa entre os dois, como se suas almas se misturassem e percebe-se “enredado no olhar da menina, preso ali perante o julgamento dos seus olhos” (O’CONNOR, 2014, p. 108).

Porém, após pedir em sua mente para que ela fugisse com ele e implorar-lhe para que ela se deixasse ser salva, Lucette olha diretamente para ele e diz ver uma alma condenada, um homem morto com a cabeça na janela e ouvidos surdos para a palavra de Deus. Diante da suposta negativa de Lucette para seu pedido para ser seu salvador, Rayber sente-se furioso, como se fulminado “por um raio invisível” (O’CONNOR, 2014, p. 110) e imediatamente procura pelo botão do seu aparelho de surdez que “calaria aquela voz” (O’CONNOR, 2014, p. 110).

De forma figurada, Rayber tenta calar a menina que se recusou a fazer o papel de donzela em perigo que deveria ser salva pelo herói; que não se encaixa em seus padrões. Ele não aceita ouvir uma voz feminina que não se submeta à autoridade masculina. Tarwater também se incomoda com a menina, embora não tenhamos o seu ponto de vista e os dois deixam a igreja. Nesse momento, Rayber diz: “«Espero que te tenhas divertido com o espetáculo.»” ao que Tarwater responde “«Só fui lá para cuspir naquilo.»” (O’CONNOR, 2014, p. 111) e então voltam para casa em silêncio. Assim, os dois enxergam a figura feminina com voz ativa e em posição de autoridade como uma figura espetacularizada para tentarem se consolar do fato de que não eram eles que estavam pregando, profetizando, sendo ouvidos e “salvando” pessoas. A espetacularização funciona como uma tentativa de rebaixamento da figura feminina divina, uma tentativa de cuspi-la, de calar sua voz. No entanto, o máximo que conseguem é se ensurdecem e calarem a si próprios. Lucette segue sua missão.

No final de *The Violent Bear It Away*, após afogar Bishop, Tarwater foge e

²²⁷ “Her eyes were large and dark and fierce.” (O’CONNOR, 1960, p. 134)

²²⁸ A deep shock went through him. He was certain that the child had looked directly into his heart and seen his pity. He felt that some mysterious connection was established between them. (O’CONNOR, 1960, p. 131)

volta para Powderhead. No caminho, passa por um estabelecimento que costumava frequentar com seu tio-avô, no qual se depara com a uma mulher que o velho Tarwater achava “agradável como uma árvore de sombra”:

Ela encontrava-se encostada à ombreira, tinha os braços cruzados, e ocupava quase toda a entrada. Era uma mulher de olhos negros com uma cara granítica e uma língua persistente nas suas interrogações. [...] Ela reconheceu-o do outro lado da estrada e, embora não se tenha mexido, nem levantado a mão, ele sentia-a a caçá-lo para perto com o olhar. [...] esta não lhe falou e apenas olhou para o rapaz, que se sentou obrigado a dirigir uma mirada para cima ao encontro dos olhos da mulher. Estavam fixos no rapaz com acuidade sinistra. O rosto empedernido da senhora era prenhe de sabedoria e a dobra dos seus braços indicava um juízo formado desde a origem dos tempos. Bem podia ter asas imensas cruzadas por trás das costas sem que tal parecesse estranho.²²⁹(O’CONNOR, 2014, p. 174–175)

A mulher imóvel é descrita como um anjo divino, cuja sabedoria e olhar fazem com que Tarwater reflita e sinta o peso de suas ações, sem fazer sequer um movimento. Ela representa nesta cena toda a sabedoria divina “formada desde a origem dos tempos” e é curioso que, num romance onde aparecem poucas personagens femininas, uma delas seja a imagem de Cristo e a outra de um anjo; papéis comumente desempenhados por figuras masculinas. Conforme a própria O’Connor afirmou na citação colocada como epígrafe deste capítulo, todas as palavras e detalhes de um romance são escolhidos por uma razão. É inegável que a associação do feminino ao divino é intencional e, dessa forma, é possível concluir que, embora boa parte da crítica tenha desprezado tais personagens e situações, elas são fundamentais para a compreensão da obra ficcional de O’Connor como subversiva em relação aos padrões misóginos de sua sociedade e não conivente com eles.

²²⁹ “She was leaning against the frame, her arms folded, and she filled almost the whole entrance. She was a black-eyed woman with a granite-like face and a tongue persistent to question. He and his great-uncle had traded at this place on occasion and when the woman was there, the old man had liked to linger and discourse, for he found her as pleasant as a shade tree. The boy had always stood by impatiently, kicking up the gravel, his face dark with boredom. She spotted him across the highway and although she did not move or raise her hand, he could feel her eyes reeling him in. He crossed the highway and was drawn forward, scowling at a neutral space between her chin and shoulder. After he had arrived and stopped, she did not speak but only looked at him and he was obliged to direct a glance upward at her eyes. They were fixed on him with a black penetration. There was all knowledge in her stony face and the fold of her arms indicated a judgment fixed from the foundations of time. Huge wings might have been folded behind her without seeming strange.” (O’CONNOR, 1960, p. 224–225)

3. O ideal de feminilidade e sua subversão grotesca: mulheres na ficção curta de O'Connor

O significado de uma história deve crescer na medida em que o leitor reflete sobre ele, mas não pode ser captado em uma única interpretação.²³⁰

Flannery O'Connor

*In my own experience, everything funny I have written is more terrible than it is funny, or only funny because it is terrible, or only terrible because it is funny.*²³¹

Flannery O'Connor

Um dos maiores defeitos apontados na obra de O'Connor pela crítica feminista veio do fato de muitas de suas personagens femininas sofrerem violência e não encontrarem finais libertadores, conforme já foi exposto no primeiro capítulo desta tese. Muitas chegaram até mesmo a afirmar que todas as personagens femininas de O'Connor são desempoderadas e punidas por sua tentativa de escapar ao padrão de mulher imposto a elas pela religião cristã. No entanto, nem mesmo a própria O'Connor aceitava as imposições da religião sem questionamento ou resistência. Em suas cartas, por exemplo, ela relata sua dificuldade em aceitar a existência dos anjos:

Eu fui para a escola das Irmãs nos primeiros 6 anos ou mais ... em suas mãos eu desenvolvi algo que os freudianos não nomearam - agressão anti-anjo, pode-se dizer. De 8 a 12 anos era meu hábito me isolar em uma sala trancada de vez em quando e com um rosto feroz (e maligno), girar em círculo com meus punhos amarrados, batendo no anjo. Este era o anjo-da-guarda com o qual as Irmãs nos garantiram que estávamos todas equipadas. Ele nunca te deixava. Minha antipatia por ele era venenosa. Tenho certeza de que até chutei-o e caí no chão. Você não poderia machucar um anjo, mas eu ficaria feliz em saber que eu tinha sujado suas penas — eu o imaginava em penas²³². (O'CONNOR, 1979, p. 131–132)

²³⁰ Carta 56 de 28 de março de 1961 In: USHER, Shaun (org.). **Cartas extraordinárias: a correspondência inesquecível de pessoas notáveis**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

²³¹ “Em minha própria experiência, todas as coisas engraçadas que escrevi são mais terríveis do que engraçadas, ou só são engraçadas porque são terríveis, ou só terríveis porque engraçadas” (O'CONNOR, 1979, p. 105)

²³² I went to the Sisters to school for the first 6 years or so ... at their hands I developed something the Freudians have not named—anti-angel aggression, call it. From 8 to 12 years it was my habit to seclude myself in a locked room every so often and with a fierce (and evil) face, whirl around in a circle with my fists knotted, socking the angel. This was the guardian angel with which the Sisters

Mesmo frequentando a escola católica e aprendendo que os anjos-da-guarda eram bons, a pequena Mary Flannery O'Connor tentava livrar-se deles, pois acreditava que a vigiavam e tolhiam sua liberdade. Yaeger (1996) afirma que essa agressão anti-anjo levou O'Connor a desenvolver uma “estética da tortura”. Para além disso, é possível perceber na obra da autora uma ferrenha revolta contra a instituição da mulher sulista, do ideal da *Southern lady/belle*, uma agressão constante ao Anjo do Lar.

De acordo com Virginia Woolf (2013), o “Anjo do Lar” seria uma moça ideal, “extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. [...] seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria” (WOOLF, 2013, p. 11–12) e ela era, acima de tudo, pura. Esse Anjo do Lar se colocava entre Woolf e o papel no qual ela queria escrever uma resenha sobre o livro de um homem, exortando-a para que fosse gentil e educada em suas palavras. Segundo esse Anjo, as mulheres não poderiam tratar de questões de moral, de relações humanas ou de sexo com franqueza, mas deveriam conciliar, agradar a família e, principalmente, os homens. Assim, para conseguir escrever sua resenha Woolf descreve sua própria agressão anti-anjo:

Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. [...] Assim, toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela. Demorou para morrer. Sua natureza fictícia foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade. Quando eu achava que já tinha acabado com ela, sempre reaparecia sorrateira. (WOOLF, 2013, p. 13)

Ambas as escritoras relatam revolta com a imagem de um anjo, um fantasma, um ideal de uma entidade vigilante que lhes é imposto. Mas enquanto Woolf descreve uma agressão metafórica, simbólica, O'Connor descreve uma agressão física, materializada que performava enquanto criança. Pela análise de sua obra, fica

assured us we were all equipped. He never left you. My dislike of him was poisonous. I'm sure I even kicked at him and landed on the floor. You couldn't hurt an angel but I would have been happy to know I had dirtied his feathers—I conceived of him in feathers.

evidente a tentativa constante de matar esse ideal de Anjo do Lar vitoriano, que possuía muitas características em comum com a *Southern lady* e possivelmente, tenha dado origem a ela. A escrita de O'Connor é marcada por essa agressão anti-Anjo-do-Lar ou anti-*lady/belle*.

3.1 Como um anjo de Deus: o ideal

Em *The Southern Lady*, a historiadora Anne Firor Scott analisa a imagem do ideal de mulher sulista do século XIX e o contrasta com a realidade das mulheres brancas do Sul dos Estados Unidos. Scott (1995), resume as características da *southern lady* como:

uma esposa submissa cuja razão de ser era amar, honrar, obedecer e ocasionalmente divertir seu marido, criar seus filhos e gerenciar sua casa. Fisicamente fraca, e "formada para as ocupações menos laboriosas", ela dependia da proteção masculina. [...] Ela era tímida e modesta, bonita e graciosa [...] Parte de seu charme estava em sua inocência. Quanto menos uma mulher soubesse da vida [...] melhor seria capaz de lidar com ela. Sua mente não era lógica, mas na ausência de capacidade de raciocínio sua sensibilidade e intuição eram altamente desenvolvidas. [...] Era sua natureza ser abnegada e dada a sofrer em silêncio, uma característica que diziam torná-la agradável aos homens²³³ (SCOTT, 1995, p. 4)

Nesse trecho, é possível perceber os adjetivos "submissa", "fraca", "tímida", "modesta", "bonita", "graciosa" e "abnegada", todos reforçando o papel de fragilidade e submissão esperado das mulheres brancas de classe média-alta. Além disso, todas as ações relacionadas à *southern lady* (amar, honrar, obedecer, divertir, criar, gerenciar, depender, sofrer) são direcionadas a outras pessoas, em especial ao marido e à família. Portanto, podemos concluir que a mulher ideal no Sul dos Estados Unidos, assim como a mulher vitoriana na Inglaterra, não era mulher em si, definida por características intrínsecas, mas era mulher de acordo com seu comportamento em relação ao marido, à família e à sociedade.

²³³ "a submissive wife whose reason for being was to love, honor, obey, and occasionally amuse her husband, to bring up his children and manage his household. Physically weak, and 'formed for the less laborious occupations,' she depended upon male protection. [...] She was timid and modest, beautiful and graceful [...] Part of her charm lay in her innocence. The less a woman knew of life [...] the better she was supposed to be able to deal with it. Her mind was not logical, but in the absence of reasoning capacity her sensibility and intuition were highly developed. [...] It was her nature to be self-denying, and she was given to suffering in silence, a characteristic said to endear her to men"

Apesar de sua completa submissão e dependência de um homem, o sucesso de um casamento era determinado apenas pela conduta da mulher. Acreditava-se que a esposa deveria confiar e acreditar completa e cegamente no marido, qualquer discordância poderia ser motivo para que o homem retirasse seu amor. Dessa forma, muito embora houvesse o que Monica Miller chama de “pedestal ginolátrico”, de um endeusamento da mulher, apenas a mulher perfeita e, obviamente inexistente, era colocada nesse pedestal. Evidentemente, o elogio às mulheres escondia o medo dos homens. Eles temiam perder sua posição e autoridade na sociedade e o poder que as mulheres já tinham dentro da esfera doméstica. Assim, inteligência em uma mulher não era apreciada e a atividade intelectual amplamente desencorajada.

Poderíamos perguntar, como o faz Scott (1995), por que as mulheres toleravam esse papel? Por que algumas mulheres aspiravam a esse ideal de perfeição? É evidente que todas elas passavam por um processo de doutrinação desde a tenra infância.

Igrejas, escolas, pais, livros, revistas, todos promulgavam a mesma mensagem: seja uma dama e você será amada, respeitada e apoiada. Se você desafiar o padrão e se comportar de maneiras consideradas não-femininas você será considerada assexuada, rejeitada, não amada, e provavelmente morrerá de fome.²³⁴ (SCOTT, 1995, p. 20-21)

Havia, então, uma promessa velada às meninas de que se agissem como era esperado delas, esforçando-se por alcançar o ideal, seriam amadas e protegidas, e se fugissem à norma, seriam consideradas como párias e estariam abandonadas à própria sorte. O suposto amor direcionado às mulheres reais era totalmente condicionado à proximidade de tais mulheres à perfeição passiva.

Mesmo após a Guerra Civil Americana (1861-1865) e a virada do século XIX para o XX, que trouxeram muitas transformações para o Sul dos Estados Unidos e para a vida das mulheres, de uma forma geral, a imagem da *southern lady*, continuou exercendo papel importante na vida das mulheres, mesmo daquelas que

²³⁴ “Churches, schools, parents, books, magazines, all promulgated the same message: be a lady and you will be loved and respected and supported. If you defy the pattern and behave in ways considered unladylike you will be unsexed, rejected, unloved, and you will probably starve.”

aspiravam a carreiras políticas. Já no fim do século XIX surgiram várias sociedades missionárias de mulheres, associações e até clubes que inicialmente preocupavam-se com questões religiosas e de caridade, passando por questões sociais e direitos civis. De acordo com Scott (1995), tais associações de mulheres foram fundamentais para o aprendizado e a carreira das mulheres na política; muitas líderes que começaram em sociedades missionárias tornaram-se sufragistas e feministas após algum tempo lidando com a política.

Ainda assim, manter a imagem exterior da mulher sulista, incompatível com a vida pública e política na essência, era uma estratégia interessante para algumas mulheres, pois isso tornava mais fácil de conseguir audiências e ter sua voz ouvida. Muitas eram acusadas de não serem “boas damas sulistas” como forma de desacreditar seus ideais políticos e justificar a recusa em atendê-los, mesmo quando se tratava de melhorias substanciais.

Havia, é claro, aquelas que questionavam o ideal, não apenas em suas associações de mulheres, mas também por meio da escrita de textos para jornais e revistas e romances literários. Ainda assim,

A remoção de barreiras legais e habituais à participação feminina nos assuntos públicos não levou um grande número de mulheres a assumir a responsabilidade civil ou política. Em um grau maior do que muitas 'novas' mulheres estavam dispostas a reconhecer, a esfera tradicional era um lugar confortável e pouco exigente.²³⁵ (SCOTT, 1995, p. 211)

Ainda que a imagem da *southern lady* tenha sido criada como parte da ideologia das *plantations* (grandes latifúndios baseados em monocultura e trabalho escravo), quando estas deixaram de existir após a Guerra Civil, a imagem persistiu. Talvez as esposas de grandes senhores de escravos, com todas as tarefas e papéis que eram a elas relegados não existissem mais, ou se ocupassem de outras atividades, porém o conjunto de características desejáveis perdurou por muito tempo. Isto porque, apesar de muitas famílias migrarem de áreas rurais para áreas urbanas, o Sul dos Estados Unidos permaneceu predominantemente rural com uma

²³⁵ “The removal of legal and customary barriers to female participation in public affairs did not lead large numbers of women to assume civic or political responsibility. To a greater degree than many ‘new’ women were willing to recognize, the traditional sphere was a comfortable and undemanding place.”

fé inabalável na instituição da família patriarcal como forma de organização de sua sociedade.

No início do século XX, especialmente após a conquista do voto, havia mais oportunidades de educação e trabalho para as mulheres, o que tornava menos necessário que elas encontrassem um marido. Ainda assim, mesmo com mais escolhas, “as mulheres que fizeram do casamento e da maternidade o propósito central de suas vidas superavam em muito as mulheres trabalhadoras, líderes de clubes, ativistas políticas ou profissionais, o exemplo da minoria, no entanto, afetou a casa”²³⁶ (SCOTT, 1995, p. 215). As mulheres ganharam consciência de suas possibilidades de escolha, já que, embora ainda persistente, o caminho da *southern lady* não era mais o único e havia exemplos de líderes, professoras e trabalhadoras mulheres.

Mas, ao mesmo tempo em que a visão das mulheres sobre si mesmas mudou, a visão dos homens sobre as mulheres foi mais lenta para mudar. Alguns velhos hábitos persistiram, incluindo a visão sexualizada sobre as mulheres negras, em contraste com a visão casta sobre as brancas. A expectativa masculina, em geral, continuava a ser encontrar uma mulher “submissa”, “fraca”, “tímida”, “modesta”, “bonita”, “graciosa” e “abnegada” que se conformasse em amar, honrar, obedecer e ocasionalmente divertir seu marido, criar seus filhos e gerenciar sua casa.

... a imagem não tinha desaparecido completamente. Vivia, não como uma receita completa para a vida da mulher, mas como um estilo que, muitas vezes, era uma fachada para afastar as críticas à independência não-feminina ou para agradar os homens. [...] Independência econômica, educação e oportunidade profissional deram a chance para muitos tipos de desenvolvimento. Mesmo assim, as formas externas de comportamento feminino foram cuidadosamente mantidas.²³⁷ (SCOTT, 1995, p. 225)

²³⁶ “women who made wifehood and motherhood the central purpose of life far outnumbered working women, club leaders, political activists, or professional women, the example of the minority nevertheless affected the homebound”

²³⁷ “...the image had not entirely disappeared. It lived on, not as a complete prescription for woman’s life but as a style which as often as not was a façade to ward off criticism of unladylike independence or to please men. [...] Economic independence, education, and professional opportunity gave the chance for many kinds of development. Even so, the outward forms of ladylike behavior were carefully maintained.”

É possível ver a permanência desse ideal de mulher nas vozes das personagens de O'Connor. No conto "The Life You Save May Be Your Own", por exemplo, quando questionado sobre ser casado ou solteiro, o personagem Tom Shiftlet responde: "'Onde, minha senhora', finalmente ele falou, 'onde se encontra hoje em dia uma mulher direita? Dessas ordinárias que andam por aí, não quero nem saber'"²³⁸ (O'CONNOR, 2008, p. 193). No texto de partida em inglês, a "mulher direita" era, na realidade, uma mulher inocente, e a mulher sexualmente disponível ou acessível, que ele poderia "apenas pegar" ("just pick up") Tom Shiftlet considera como "lixo".

A resposta de Lucynell Crater, a senhora dona da fazenda, é oferecer a Tom Shiftlet abrigo e comida em troca de seus serviços, além de, mais tarde, oferecer a própria filha, também chamada Lucynell Crater, nos seguintes termos:

"É uma mulher direita, não é, o que o senhor quer?", perguntou toda simpática.
 "Não quer nenhuma ordinária, pois não?"
 "Não, não quero", Mr. Shiftlet disse.
 "Quer uma que não fale", continuou ela, "que não possa dar respostas desaforadas nem dizer palavrões, não é? Pois aqui está o tipo de mulher que lhe convém", e apontou para Lucynell, que, sentada de pernas cruzadas na cadeira, segurava com as mãos ambos os pés.
 "É mesmo", ele admitiu. "Não me daria nenhum problema."²³⁹ (O'CONNOR, 2008, pp. 196–197)

Evidentemente, a senhora concorda com o ideal de Tom Shiftlet e tenta se aproveitar do que lhe convém para garantir um trabalhador em sua fazenda que não receba salário, mas se contente em casar-se com a filha que não fala e, provavelmente, apresenta também deficiência intelectual, para que a senhora fique livre de suas obrigações para com a moça.

Lucynell Crater, a filha, é curiosamente a personagem de O'Connor que mais se aproxima da *southern belle*, apesar de, ou talvez especialmente por essa razão, apresentar dificuldade de fala e deficiência intelectual. Ela é a "mulher que não

²³⁸ "Lady," he asked finally, "where would you find you an innocent woman today? I wouldn't have any of this trash I could just pick up." (O'CONNOR, 1971, p. 149)

²³⁹ "You want an innocent woman, don't you?" she asked sympathetically. "you don't want none of this trash." / "No'm, I don't," Mr. Shiftlet said. / "One that can't talk," she continued, "can't sass you back or use foul language. That's the kind for you to have. Right there," and she pointed to Lucynell sitting cross-legged in her chair, holding both feet in her hands. / "That's right," he admitted. "She wouldn't give me any trouble." (O'CONNOR, 1988, p. 178)

causaria nenhum problema”, pois a única palavra que a moça aprende a falar, ao longo do conto, é “basarin”, para “passarinho”. Ela representa na narrativa, o próprio ideal da moça sulista rebaixado, e, por isso, é uma personagem também grotesca. Pode parecer contraditório afirmar que Lucynell é, ao mesmo tempo, próxima de um ideal e o rebaixamento do mesmo, mas o fato é que a personagem apenas se aproxima do ideal na medida em que apresenta as características de submissão, fragilidade, modéstia, beleza e abnegação devido a uma condição de deficiência. É apenas por essa condição que ela é incapaz de contradizer um homem ou usar linguagem de baixo calão.

A mãe afirma sobre a filha: “é a mais completa doçura de menina. Por nada nesse mundo eu me separo dela. Nossa, como é esperta! Cozinha, lava roupa, dá comida pras galinhas, varre o chão e ainda pega na enxada”²⁴⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 193) e Tom Shiftlet concorda que essas são qualidades desejáveis em uma esposa. Além disso, a filha é descrita como sendo grande, com mãos roliças e “inúteis”, com o “cabelo muito comprido, entre dourado e rosa, e os olhos tão azuis quanto um pescoço de pavão”²⁴¹ (O’CONNOR, 2008, p. 190) e uma personagem a compara a “um anjo de Deus”. Apesar de ter por volta de trinta anos, a mãe informa que a filha tem quinze ou dezesseis, porque não aparentava idade por sua inocência.

Todas as características atribuídas a ela, incluindo a impossibilidade da fala, são consideradas socialmente extremamente desejáveis em uma mulher. Portanto, o ideal só é alcançável por meio do seu próprio rebaixamento, a perfeição só se atinge por meio de uma imperfeição. Até mesmo o sobrenome da personagem, Crater, palavra inglesa para “cratera”, reforça sua característica grotesca de rebaixamento do ideal. Assim como em inglês, a palavra cratera em português é sinônimo de buraco grande e irregular no solo, provocada por impacto ou explosão, ou ainda a abertura ou fenda de um vulcão²⁴². Além disso, a palavra “crater”, em

²⁴⁰ “she’s the sweetest girl in the world. I wouldn’t give her up for nothing on earth. She’s smart too. She can sweep the floor, cook, wash, feed the chickens, and hoe”. (O’CONNOR, 1988, p. 176)

²⁴¹ “long pink-gold hair and eyes as blue as a peacock’s neck” (O’CONNOR, 1988, p. 173)

²⁴² De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Ernani Terra, segunda edição revista e ampliada. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/182065/pdf/0>, acesso em 21 de abril de 2022.

inglês pode também ser um verbo, que significa falhar, cair, bater ou colapsar repentina e dramaticamente²⁴³.

Dessa forma, tanto como substantivo quanto como verbo, o sobrenome das personagens, mãe e filha, reforçam o grotesco feminino do corpo cavernoso, deformado, falho e a queda ou colapso do ideal da mulher sulista, já que a mãe, Lucynell Crater, é a dona de uma *plantation* decaída, que precisa urgentemente de reparos e não pode sequer mastigar um chiclete, pois não tem mais dentes. Por meio da repetição do nome, do duplo, o conto apresenta a falha e a insuficiência dos valores antigos defendidos por Tom Shiftlet e Lucynell Crater mãe num contexto rural decadente pós-Segunda Guerra Mundial.

O conto “The Life You Save May Be Your Own” pode ser lido em si como um rebaixamento, uma carnavalização de um conto de fadas. Um conto de fadas grotesco, que traz um enredo conhecido, à primeira vista, porém subverte as expectativas de quem lê e causa uma sensação de estranhamento e desconforto ao final. Tom Shiftlet aparece na fazenda na qual a velha e a filha viviam sós “nesse lugar desolado”²⁴⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 189) e a velha logo vê nele, um homem pobre, a salvação de sua fazenda, que necessitava urgentemente de manutenção, desde que o marido havia falecido, há quinze anos.

Embora distante da imagem clássica do príncipe encantado, ou do cavaleiro de armadura brilhante, Tom Shiftlet parece inicialmente o salvador da donzela isolada.

Em menos de uma semana de sua presença ali, a mudança já causada por ele era evidente. Já havia remendado os degraus da frente e de trás, construído um chiqueiro novo, consertado uma cerca e ensinado Lucynell, que era totalmente surda e nunca dissera uma palavra na vida, a dizer “passarinho”²⁴⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 194).

²⁴³ De acordo com o dicionário Merriam Webster. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/crater>. Acesso em 21 de abril de 2022.

²⁴⁴ “in this desolate spot” (O’CONNOR, 1988, p. 172)

²⁴⁵ “He had not been around a week before the change he had made in the place was apparent. He had patched the front and back steps, built a new hog pen, restored a fence, and taught Lucynell, who was completely deaf and had never said a word in her life, to say the word ‘bird.’” (O’CONNOR, 1988, p. 176)

Aparentemente, mesmo chegando com roupas simples, a pé e carregando uma caixa de ferramentas, sem nenhuma pompa a ponto de ser visto pela velha como um “vagabundo”, Tom parece disposto a salvar as mulheres esquecidas pela sociedade de sua má sorte, como ocorre nos tradicionais contos de fadas.

Ocorre que, assim como o sobrenome “Crater” nos explica a condição das mulheres na narrativa, “Shiftlet” oferece várias pistas sobre o caráter de Tom. A palavra “shift” em inglês significa trocar uma coisa por outra ou mudar de posição, direcionamento e “let” pode significar causar ou permitir. O sobrenome do personagem poderia representar uma mudança positiva na vida das mulheres, mas, no caso, representa seu caráter dúbio e pouco confiável, quando interpretado em conjunto com outros elementos. Ele mesmo afirma com uma “expressão matreira”²⁴⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 192):

“Minha senhora”, [...] “hoje em dia se faz qualquer negócio, de qualquer jeito. Pois eu lhe digo que meu nome é Tom T. Shiftlet e que eu sou de Tarwater, no Tennessee. Mas, se a senhora nunca me viu, como vai saber que não estou mentindo? Como sabe que o meu nome não é Aaron Sparks nem eu sou de Singleberry. Na Geórgia, ou como sabe que não é George Speeds nem eu sou de Lucy, no Alabama, ou como sabe que eu não sou Thompson Bright, de Toolafalls, Mississippi?”²⁴⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 192).

Na realidade, o exame dos rascunhos para este conto presentes no arquivo de Georgia College demonstra que Tom T. Shiftlet possivelmente era uma personagem que vagava pelas fazendas com nomes falsos aplicando golpes e que tinha até mesmo uma esposa e filhos em casa. Ele engana a velha Lucynell apenas com o objetivo de roubar-lhe o carro. Desde o início, Tom aparece na fazenda com uma silhueta que formava “uma cruz torta”²⁴⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 190) quando estendia os braços, já que um de seus braços fora amputado. A imagem grotesca do Cristo torto, do herói corrompido e grotesco, do cavaleiro sem cavalo que, em vez de trazer salvação para a fazenda, traz a desgraça da família.

²⁴⁶ “a sly look” (O’CONNOR, 1988, p. 174)

²⁴⁷ “Lady,” [...] “nowadays, people’ll do anything anyways. I can tell you my name is Tom T. Shiftlet and I come from Tarwater, tennessee, but you never have seen me before: how you know I ain’t lying? How you know my name ain’t Aaron Sparks, lady, and I come from Singleberry, Georgia, or how you know it’s not George Speeds and I come from Lucy, Alabama, or how you know I ain’t Thompson Bright from Toolafalls, Mississippi?” (O’CONNOR, 1988, p. 174)

²⁴⁸ “a crooked cross” (O’CONNOR, 1988, p. 173)

Tom Shiftlet é a degradação do herói, o rebaixamento do salvador e reconhece isso: “Já eu, uma coisa, talvez, posso lhe garantir: sou um homem; mas...’fez uma pausa e assumiu um tom tenebroso, ‘o que é um homem?’”²⁴⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 192). Para ele, um homem é dividido em duas partes: corpo e espírito. Enquanto o corpo “é como uma casa: não vai a lugar nenhum; mas o espírito é como um automóvel, está sempre em movimento, sempre...”²⁵⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 197), reforçando mais uma vez o caráter mutável da personagem, que, além de acreditar que o espírito de um homem está sempre em movimento, vive sem paradeiro, conforme a própria velha percebe.

No dia do casamento, a velha afirma sobre a filha:

“Lucynell não está linda? Parece uma bonequinha”. Lucynell estava usando um vestido branco, desenterrado por sua mãe de uma arca, e na cabeça levava um chapéu-panamá, com um montinho de cerejas vermelhas de madeira na aba. Sua expressão plácida de vez em quando era alterada por um pensamento miúdo, isolado e sorrateiro como um broto na vegetação do deserto. “Você tirou a sorte grande”.²⁵¹ (O’CONNOR, 2008, p. 199)

Porém, mesmo sendo a esposa bela, submissa e que “não daria trabalho”, Lucynell é abandonada por Tom Shiftlet em um restaurante enquanto ela dorme. Longe de casa, sem poder falar mais do que uma palavra e sem conhecimentos de fato úteis para a vida nessa sociedade fora da fazenda, o destino de Lucynell é um dos mais sombrios e tristes em toda a obra de O’Connor, evidenciando não apenas a traição sofrida pelas duas mulheres por parte de Tom Shiftlet, mas também a traição por parte dos valores sulistas nos quais Tom e a senhora Crater acreditam. Mesmo fazendo tudo corretamente e sendo totalmente inocente, Lucynell Crater não é protegida da fome, da pobreza e da violência.

²⁴⁹ “Maybe the best I can tell you is, I’m a man; but listen lady,” he said and paused and made his tone more ominous still, “what is a man?” (O’CONNOR, 1988, p. 174-175)

²⁵⁰ “like a house: it don’t go anywhere; but the spirit, lady, is like a automobile: always on the move, always...” (O’CONNOR, 1988, p. 179)

²⁵¹ “Don’t Lucynell look pretty? Looks like a baby doll.” Lucynell was dressed up in a white dress that her mother had uprooted from a trunk and there was a Panama hat on her head with a bunch of red wooden cherries on the brim. Every now and then her placid expression was changed by a sly isolated little thought like a shoot of green in the desert. “You got a prize!” the old woman said. (O’CONNOR, 1988, p. 180)

A crueldade de Tom Shiftlet em consertar o carro, aceitar casar-se com Lucynell para poder pagar a pintura do automóvel apenas para roubá-lo demonstra seu espírito volúvel e seu caráter traiçoeiro: “o sorriso de Mr. Shiftlet se esticou na escuridão como uma cobra enfasiada, ao ver o fogo, desperta” (O’CONNOR, 2008, p. 198). Ainda assim, suas falas se mantêm alinhadas com o pedestal ginolátrico em relação à figura da mãe: “Minha mãe era um anjo de Deus”, disse Mr. Shiftlet num tom dos mais extremados. “Me foi dada por aquele que a tirou do céu para mim, e eu a abandonei.”²⁵² (O’CONNOR, 2008, p. 201). O contraste entre o discurso tradicional de louvor e proteção às mulheres e as ações de Tom Shiftlet demonstra que o ideal da *southern lady* e a realidade sempre estiveram distantes e as promessas de boa vida e proteção às mulheres que se aproximassem do ideal eram vazias.

3.2 Agressão anti-Anjo-do-Lar: matando o ideal

Embora não se aproximem tanto do ideal quanto a filha Lucynell Crater, muitas outras mulheres na ficção curta de O’Connor reproduzem e concordam com os padrões estabelecidos para as mulheres e dispendem muitos esforços na intenção de se aproximarem deles. As personagens Sally Poker Sash, a avó de “A Good Man Is Hard To Find” e a mãe de Julian em “Everything That Rises Must Converge” são mulheres que vivem na cidade, estão envolvidas no mundo do trabalho, vivem sem os maridos e ainda assim são apegadas aos valores tradicionais e às prescrições para a *Southern lady*.

“A Late Encounter with the Enemy” é possivelmente o conto de O’Connor que mais ridiculariza a tradição sulista e o apego ao passado. Nesse conto figuram como protagonistas o General Sash, com cento e quatro anos de idade e sua neta Sally Poker Sash, de sessenta e dois, que morava com ele e “todas as noites rezava de joelhos para que ele vivesse até ela se formar”²⁵³ (O’CONNOR, 2008, p. 177). O

²⁵² “My mother was an angel of Gawd,” Mr. Shiftlet said in a vary strained voice. “He took her from heaven and giver to me and I left her.” (O’CONNOR, 1988, p. 183)

²⁵³ “prayed Every night on her knees that he would live until her graduation from college” (O’CONNOR, 1988, p. 252)

motivo pelo qual Sally deseja que seu avô viva até sua formatura é

porque queria mostrar no que ela estava apoiada ou, como costumava dizer, “no que ela tinha por trás”, e eles não. Não se aplicava, esse *eles*, a ninguém em particular. Mas sim a todos os novos-ricos que viraram o mundo de pernas para o ar, comprometendo o modo honrado de vida.

Queria estar no tablado, em agosto, com o general sentado na cadeira de rodas, no palco, por trás dela, e queria levantar bem alto a cabeça, como se estivesse dizendo: “Olhem só! Olhem bem para ele! Meu antepassado, seus emergentes! Um ancião honrado e coberto de glórias que defende as velhas tradições! Dignidade! Honra! Coragem! Olhem bem para ele!”²⁵⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 178)

O apego de Sally Poker Sash às tradições é uma tentativa de escapar da realidade atual da família, muito diferente de uma posição elevada e digna. Sally Poker era uma professora, que começara a trabalhar mesmo antes da exigência de diplomas para a profissão e passara os últimos vinte anos frequentando a escola de verão apenas para ter o diploma em mãos, já que ela jamais colocava o que aprendia em prática, como forma de “vingança” para o que ela acreditava ser uma injustiça.

O general Sash, por sua vez, jamais havia sido general durante a guerra da Secessão, mas apenas um soldado, e nem se recordava mais de ter havido uma guerra. “Provavelmente era soldado de infantaria; mas não se lembrava mais do que tinha sido; na realidade, nem se lembrava mais daquela guerra”²⁵⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 178). Ele também não se lembrava mais dos filhos nem da falecida esposa. A única coisa que permanecia na memória do general, embora de forma um pouco confusa, era a lembrança da estreia de um filme sobre a guerra, para a qual havia sido convidado doze anos antes. Na ocasião, “apresentaram-no como general Tennessee Flintrock Sash, da Confederação, apesar de Sally Poker ter dito a Mr. Govisky que seu nome era George Poker Sash e que ele nunca passara de

²⁵⁴ “because she wanted to show what she stood for, or, as she said, ‘what all was behind her,’ and was not behind them. This *them* was not anybody in particular. It was just all the upstarts who had turned the world on its head and unsettled the ways of decent living./She meant to stand on that platform in August with the General sitting in his wheel chair on the stage behind her and she meant to hold her head very high as if she were saying, ‘See him! See him! My kin, all you upstarts! Glorious upright old man standing for the old traditions! Dignity! Honor! Courage! See him!’” (O’CONNOR, 1988, p. 252–253)

²⁵⁵ “He had probably been a foot soldier; he didn’t remember what he had been; in fact, he didn’t remember that war at all.” (O’CONNOR, 1988, p. 253)

major”²⁵⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 180–181).

O general é, então, uma verdadeira paródia do herói confederado e de tudo que ele representava, um rebaixamento do patriarca sulista. Se para a neta Sally Poker o avô representava honra, coragem, tradição e uma posição social privilegiada, para a sociedade ele representava apenas o papel de um objeto de museu, uma reminiscência de tempos e valores ultrapassados. O próprio George Poker Sash pensa que a história não tem utilidade e que responder perguntas sobre o passado era enjoativo.

Passado e futuro, para ele, eram a mesma coisa, um esquecido e o outro não lembrado; nenhuma consciência ele tinha, como um gato, de estar morrendo. Todos os anos, no Dia dos Confederados, era arrumado e cedido ao Capitol, o museu da cidade, onde exibiam da uma às quatro da tarde numa sala mofada cheia de fotografias antigas, uniformes antigos, armas antigas e documentos históricos. Tudo cuidadosamente preservado em armários de vidro, para que as crianças não pusessem as mãos. Ele usava farda de general da *première* e, com a expressão carregada, sentava-se dentro de uma pequena área isolada por cordas. Nada nele indicava que estivesse vivo, a não ser um movimento esporádico dos seus olhos de um cinzento leitoso. Porém, quando uma criança atrevida mexeu em sua espada, seu braço se esticou num instante para dar um tapinha e afastar a mão intrujona.²⁵⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 182)

O velho é a representação do passado e dos valores sulistas agonizando, definindo. No presente da narrativa, tais acontecimentos e ideais têm o mesmo valor que objetos decorativos antigos. Todavia, Sally Poker Sash continua apegada à tradição e faz todo o esforço para mantê-la viva. Enquanto o general pensa que “o que aconteceu outrora nada significava para quem vive agora”²⁵⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 185), Sally deseja ver o avô e o sobrinho, John Wesley, “o velho e o novo

²⁵⁶ “He was introduced as General Tennessee Flintrock Sash of the Confederacy, though Sally Poker had told Mr. Govisky that his name was George Poker Sach and that he had Only been a major” (O’CONNOR, 1988, p. 255)

²⁵⁷ “The past and the future were the same thing to him, one forgotten and the other not remembered; he had no more notion of dying than a cat. Every year on Confederate Memorial Day, he was Bundled up and lent to the Capitol City Museum Where he was displayed from one to four in a musty room full of old photographs, old uniforms, old artillery, and historic documents. All these were carefully preserved in glass cases so that children would not put their hands on them. He wore his general’s uniform from the premiere and sat, with a fixed scowl, inside a small roped área. There was nothing about him to indicate that he was alive except na ocasional movement in his milky gray eyes, but once When a bold child touched his sword, his arm shot forward and slapped the hand off in na instant.” (O’CONNOR, 1988, p. 257)

²⁵⁸ “What happened then wasn’t anythong to a man living now and he was living now” (O’CONNOR, 1988, p. 259)

[...] que estariam por trás dela no palco, quando ela recebesse seu diploma”²⁵⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 183).

O que ocorre no dia da formatura de Sally Poker, no entanto, é que o avô realmente aparece e é carregado por John Wesley até o palco, para ver a neta receber o diploma, mas, enquanto está lá, começa a sentir como se um pequeno buraco se abrisse em sua cabeça e começasse a se alargar. Narrada pelo ponto de vista do próprio velho, essa parte do conto torna-se cada vez mais confusa e obscura, numa representação de seus pensamentos confusos devido ao que provavelmente foi um acidente vascular cerebral (AVC), culminando em sua morte. No momento em que Sally é chamada para receber o diploma e olha para o avô, este já está morto, porém com os olhos abertos, mas a neta não percebe.

A morte do general Sash em um momento tão crucial funciona como uma alegoria da morte do patriarcado sulista e toda a “honra” e “dignidade” representadas pela imagem do ex-combatente confederado. O general é, na realidade, uma imagem distante e rebaixada do ideal masculino sulista, pois nem mesmo ele valoriza tais valores que a neta tanto prezava. O general faz questão de falar constantemente nas moças bonitas, mesmo na estreia do filme na qual entrou pelo tapete vermelho: “‘Sou sempre jovem assim’, bradou, ‘porque vivo beijando as jovens bonitas!’”²⁶⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 181). Note-se que, quando exposto como um objeto de museu em comemoração da guerra, o general parecia morto e apenas se movia quando tentavam tocar em sua espada. No dia da formatura, o velho pede à neta: “ ‘Vê se bota a espada no meu colo’ [...] ‘para essa porra brilhar mais’”²⁶¹ (O’CONNOR, 2008, p. 183). A espada é tradicionalmente associada ao estado militar e sua virtude e bravura, “bem como sua função, o poderio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 392). Assim, a espada pode também ser associada ao poder fálico, sendo, portanto, um símbolo do poder e da autoridade masculinas, exercidos com violência. É significativo, portanto, que a morte do general ocorra quando este está trajando o uniforme militar e carregando sua preciosa espada.

²⁵⁹ “the old and the new, she thought appropriately – they would be behind her on the stage when she received her degree” (O’CONNOR, 1988, p. 257)

²⁶⁰ “How I keep so young,” he screeched, “I kiss all the pretty guls!” (O’CONNOR, 1988, p. 256)

²⁶¹ “Put the sword acrost my lap, damn you,” the old man said, “where it’ll shine” (O’CONNOR, 1988, p. 258)

As vestimentas das personagens são elementos muito importantes nesta e em outras narrativas de O'Connor, pois nos dão pistas sobre a classe social das personagens e sobre o que acreditam a respeito de sua própria posição. Sally Poker fazia questão de ter o avô trajando as vestes de militar atrás de si na formatura com o menino com roupas limpas e alinhadas. É extremamente importante para ela transmitir uma imagem respeitável de asseio e elegância. Ocorre, no entanto, que mesmo na estreia do filme lembrada com tanto carinho pelo avô, Sally Poker passa um de seus maiores constrangimentos até então.

Para a ocasião, a neta tinha comprado um vestido novo, “um longo de crepe preto, com fivela de pedras e um bolero – e um par de sandálias prateadas para usar com o conjunto, porque teria de subir ao palco com ele, amparando-o”²⁶² (O'CONNOR, 2008, p. 180). Aqui já é possível perceber o papel de Sally Poker, a mulher, de amparar a figura patriarcal dos bastidores para manter sua sustentação e impedir sua queda. Sem a *Southern lady*, não há sociedade sulista nos moldes tradicionais.

Depois de uma viagem de limosine, quando chegam ao evento, no entanto, “O general plantou-se bem no centro do foco refletor, que pegava uma fatia esquisita de Sally Poker, em forma de crescente lunar – com o broche, a fivela de pedras e a mão que segurava uma luva branca e um lenço”²⁶³ (O'CONNOR, 2008, p. 181). Embora a tradução tenha optado pela palavra “broche”, trata-se, em inglês, da palavra “*corsage*”, oriunda do francês para descrever um ornamento feito de flores e colocado nos vestidos das mulheres em ocasiões formais e cerimoniais. O *corsage* era geralmente presenteado à mulher por um homem, seu par romântico ou seu pai, que também usava um *buttonière* combinando. Assim, o *corsage* funcionava quase como um crachá, identificando o homem que acompanhava a jovem. Os outros itens visíveis de vestimenta (luva, lenço) também são todos parte da vestimenta feminina cerimonial. Todavia, é interessante destacar que, enquanto o general estava no

²⁶² “She had bought a new dress for the occasion – a long black crepe dinner dress with a rhinestone buckle and a bolero – and a pair of silver slippers to wear with it, because she was supposed to go up on the stage to keep him from falling” (O'CONNOR, 1988, p. 255)

²⁶³ “The Genreal stood in the exact center of the spotlight and it caught a weird moon-shaped slice of Sally Poker – the corsage, the rhinestone buckle and one hand clenched around a white glove and handkerchief.” (O'CONNOR, 1988, p. 256)

centro de todas as atenções, a neta, que deveria sustentá-lo para que não caísse, estava apenas parcialmente visível, à margem – via-se apenas tais itens simbólicos, num despedaçamento grotesco (BAKHTIN, 2013) de seu corpo.

O constrangimento de Sally Poker ocorre exatamente no momento em que o avô recebia aplausos da plateia, pois é quando ela percebe que, “no alvoroço de aprontar-se ela havia esquecido de trocar de sapatos: eram os sapatões marrons de andar em casa, bem ordinários, que se projetavam na base de seu vestido”²⁶⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 182). Mais uma vez, o texto em inglês deixa claro que se tratava de sapatos de escoteiras, uma tradicional organização para meninas fundada em 1912 em Savannah, Geórgia, onde nasceu Flannery O’Connor. Assim, através de uma situação cômica, representação um medo comum de trajar roupas inadequadas em situações importantes (um sonho recorrente e comum para muitas pessoas), a situação de Sally Poker também representa seu rebaixamento, mostrando de uma outra forma que sua posição social e seu orgulho por seus antepassados tem “pés de barro” (*feet of clay*).

Dessa forma, apesar de todo o esforço de Sally Poker em manter as tradições e o passado orgulhoso, vemos que não há honra e dignidade em tal passado, pois a figura cômica do general, que na realidade não era general e sequer se recorda da guerra, demonstra que mesmo os heróis militares podem estar apenas interessados em garotas bonitas. A neta gostaria de ter o avô na formatura para mostrar o que havia por trás dela, sem perceber que, na realidade, era ela que estava atrás, sustentando o avô. E, ademais, o próprio apego da neta é tratado de forma cômica, destacando o ridículo da situação de tentar sustentar um sistema patriarcal que prega a superioridade masculina, mas cujos patriarcas são incapazes de manterem-se em pé sem ajuda. A morte do patriarca e do patriarcado são inevitáveis.

Já em “A Good Man Is Hard To Find”, somos apresentados a uma avó da Geórgia, não nomeada que quer dissuadir o filho e os netos de irem para a Flórida nas férias de família e convencê-los a ir para o Tennessee visitar parentes ao invés disso. Sem sucesso, no entanto, a avó acaba sendo a primeira a entrar no carro para ir à Flórida no dia seguinte.

²⁶⁴ “in the excitement of getting ready she had forgotten to change her shoes: two brown Girl Scout oxfords protuded from the bottom of her dress” (O’CONNOR, 1988, p. 256)

A velha senhora se instalou à vontade, tirando as luvas brancas de algodão e pondo-as junto com a bolsa no espaço por trás do banco. A mãe das crianças continuava com a mesma calça folgada, e com o mesmo lenço verde amarrado na cabeça, mas a avó estava usando um chapéu de palha azul-marinho, com um buquê de violetas brancas na aba, e um vestido também azul-marinho de bolinhas brancas. A gola e os punhos eram de organdi branco, com debruns de renda, e um ramallete roxo de violetas de pano, que era um sachê, estava pendurado em seu peito. Qualquer um que a visse morta na estrada, em caso de acidente, logo saberia tratar-se de uma senhora distinta.²⁶⁵ (O'CONNOR, 2008, p. 159)

É extremamente importante para a avó que ela se pareça com uma *lady*, no texto de partida em inglês, mesmo que esteja morta. Sua figura bem-vestida chega a ser ridícula ao longo da narrativa e a avó sente que não é mais necessária na família, seus desejos não são levados em conta e os netos a desrespeitam constantemente, falando mal do Estado em que moravam e desconsiderando suas histórias de namoros no passado e *plantations* abandonadas. Ela é saudosa de um tempo no qual sente que havia mais apego às tradições sulistas. “‘No meu tempo’, a avó disse, cruzando os dedos de veias finas, “as crianças tinham mais respeito pela terra natal, pelos pais e por tudo o mais. Procedia-se bem, naquela época.”²⁶⁶ (O'CONNOR, 2008, p. 159).

Pode-se perceber ainda que a mãe das crianças, mais nova, se veste de forma mais confortável e descontraída para a longa viagem de carro, demonstrando a inadequação da velha senhora às mudanças pelas quais a sociedade e a ideia de mulher sulista estão passando. Sua descrição é uma das mais grotescas da narrativa, a mãe é descrita como “mulher nova, numa calça folgada, cujo rosto era tão largo e inocente quanto um repolho, estando envolto num lenço verde de cabeça

²⁶⁵ “The old lady settled herself comfortably, removing her white cotton gloves and putting them up with her purse on the shelf in front of the back window. The children's mother still had on slacks and still had her head tied up in a green kerchief, but the grandmother had on a navy blue straw sailor hat with a bunch of White violets on the brim and a navy blue dress with a small White dot in the print. Her collars and cuffs were white organdy trimmed with lace and at her neckline she had pinned a purple spray of cloth violets containing a sachet. In case of an accident, anyone seeing her dead on the Highway would know at once that she was a lady.” (O'CONNOR, 1988, p. 138)

²⁶⁶ “In my time,” said the grandmother, folding her thin veined fingers, “children were more respectful of their native states and their parentes and everything else. People did right then. (O'CONNOR, 1988, p. 139)

amarrado com duas pontas no alto, como as orelhas de um coelho”²⁶⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 157). A associação da mulher com o repolho, do reino vegetal, e o coelho, do reino animal, constitui uma característica grotesca de mistura dos domínios, e reforça o papel doméstico, de provedora e reprodutora no lar. Além disso, o repolho não costuma ser um alimento apreciado, ou considerado uma iguaria, seja por seu sabor ou por sua aparência. Os símiles usados para descrever a mãe reforçam sua aparente falta de qualidades e atrativos.

No entanto, embora a narração seja em terceira pessoa, o ponto de vista do narrador coincide com o da avó na maior parte da narrativa. Assim, é possível inferir que a opinião da avó sobre a nora (também sem nome) é a de uma mulher grotesca, rebaixada de seus ideais de mulher sulista, que não se importa com as roupas e a aparência que são caras à avó, e que está tão ocupada cuidando dos filhos que mal se manifesta na narrativa. A avó também parece não concordar com a maneira da nora de criar os filhos, já que implica que as crianças são rudes e mal-educadas, e destaca o fato de a nora alimentar o bebê com geleia de damasco tirada diretamente do pote.

Durante a viagem para a Flórida, numa tentativa de levar a família para ver uma casa antiga em uma *plantation* que ela gostaria de visitar, a avó inventa que havia um tesouro abandonado na casa, para que os netos convençam o pai de fazer um desvio. Ocorre, porém, que no suposto desvio a família sofre um acidente e capota o carro, após o qual “a avó desceu mancando do carro com o chapéu ainda preso na cabeça, malgrado a aba desabada na frente, que ela tentava recolocar numa posição elegante, e o buquê de violetas caído ao lado.”²⁶⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 166). Enquanto a avó se preocupa com sua aparência elegante, a mãe, que sofrera “apenas uma fratura no ombro e um corte feio no rosto”²⁶⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 166) segura o bebê que chora desesperadamente. Note-se que, mais uma vez, o narrador deixa transparecer a opinião da avó sobre a mãe, com a palavra

²⁶⁷ “a young woman in slacks, whose face was as broad and innocent as a cabbage and was tied around with a green head-kerchief that had two points on the top like rabbit’s ears” (O’CONNOR, 1988, p. 137)

²⁶⁸ “the grandmother limped out of the car, her hat still pinned to her head but the broken front brim standing up at a jaunty angle and the violet spray hanging off the side” (O’CONNOR, 1988, p. 145)

²⁶⁹ “she only had a cut down her face and a broken shoulder” (O’CONNOR, 1988, p. 145)

“apenas”, já que se trata de ferimento sério e, na realidade, a mãe é a única pessoa que se fere no acidente, e ainda assim cuida do bebê.

Após o acidente, a ilusão de status social e de adequação ao ideal da *Southern lady* começam a ruir para a avó, que insiste ainda em tentar recolocar e arrumar o chapéu danificado, sem sucesso. Percebendo que seu apego ao passado levou toda a família à desgraça, já que são encontrados por um criminoso notório que não deseja deixar testemunhas, a avó finalmente se dá conta de que seus valores já não fazem sentido e não são suficientes para protegê-la: “A avó se esticou para ajeitar a beirada do chapéu, como se tivesse de ir para a mata também, mas o chapéu acabou caindo na sua mão. Ela o olhou por algum tempo e depois o deixou cair no chão”²⁷⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 170)

Ela tenta de todas as formas persuadir o criminoso Desajustado com seus valores sulistas tradicionais para que ele deixe a família viva. Ela repete vários clichês, como: “O senhor não atiraria em mulher, não é?”²⁷¹ (O’CONNOR, 2008, p. 168), “eu sei que o senhor é um homem bom. Não aparenta nem um pouco ser uma pessoa comum. Sei que deve ser de boa família!”²⁷² (O’CONNOR, 2008, p. 169) e “O senhor tem sangue bom. Tenho certeza de que não atiraria numa mulher. Sei que vem de boa família...Jesus, reze!”²⁷³ (O’CONNOR, 2008, p. 173). Mesmo apelando para o cavalheirismo e a instituição da *Southern lady*, para os valores familiares, para a hierarquia social e até para a religião cristã, a avó não consegue salvar-se e nem à sua família. Isto porque ela defende valores degradados de um ideal, ultrapassados e, por isso, não verdadeiros. O status e os valores morais da avó são rebaixados e superficiais; até mesmo o Desajustado consegue perceber isso, e afirma: “Seria até boa mulher [...] se a cada instante de sua vida houvesse alguém nas cercanias para lhe dar um tiro”²⁷⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 175).

²⁷⁰ “The grandmother reached up to adjust her hat brim as if she were going to the woods with him but it came off in her hand. She stood staring at it and after a second she let it fall on the ground.” (O’CONNOR, 1988, p. 148)

²⁷¹ “You wouldn’t shoot a lady, would you?” (O’CONNOR, 1988, p. 147)

²⁷² “I know you’re a good man. You don’t look a bit like you have common blood. I know you must come from nice people!” (O’CONNOR, 1988, p. 147)

²⁷³ “You’ve got good blood! I know you wouldn’t shoot a lady! I know you come from nice people! Pray! Jesus, you ought not to shoot a lady” (O’CONNOR, 1988, p. 151-152)

²⁷⁴ “She would of been a good woman, [...] if it had been somebody there to shoot her Every minute of her life” (O’CONNOR, 1988, p. 153)

É possível perceber, portanto, que a avó faz um enorme esforço para se adequar a um ideal de mulher sulista e de família, demonstrando o quanto a própria personagem se sente rebaixada desse mesmo ideal.

A mãe de Julian, em “Everything That Rises Must Converge” (1961), por sua vez, é uma viúva na casa dos cinquenta anos que conseguiu criar o filho sozinha e pagar por sua educação superior, vinda de uma proeminente família da região que perdeu a posse de suas terras e seus escravos. Mesmo fazendo parte da classe trabalhadora e precisando frequentar aulas de emagrecimento gratuitas, para as quais ela vai de ônibus, ela se orgulha do que acredita ser seu *status* social privilegiado, para desespero do filho Julian, que tenta convencê-la da diferença entre a posição da família no passado e a situação real no presente.

“É claro”, ela disse, “que quem sabe quem é pode ir não importa aonde.” Dizia isso toda vez que a levava à aula de emagrecimento. “A maioria aí não é da nossa classe”, disse ela, “mas eu sei ser delicada com todas. Sei quem sou.”²⁷⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 509)

“Seu bisavô foi governador do estado”, disse ela. “Seu avô, um próspero proprietário de terras. Sua avó era uma Godhigh.” [...] “A gente continua a ser o que é”, disse ela. “Seu bisavô tinha uma fazenda enorme e duzentos escravos.”²⁷⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 510)

Particularmente, a mãe de Julian tem dificuldade em aceitar que não existam mais escravos e que a integração esteja em curso. “Não andava de ônibus sozinha à noite, desde que haviam sido integrados”²⁷⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 507). Ela continua acreditando que ocupa o topo da pirâmide social em qualquer circunstância, e defende que a cultura de uma pessoa “Está no coração”, ela disse, “e em como a gente faz as coisas, e é quem você é que diz como fazê-las.”²⁷⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 512). Portanto, a mãe de Julian defende o ideal da mulher sulista de “*pretty is as pretty does*” e tenta manter suas atitudes, sua vestimenta e

²⁷⁵ “Of course,” she said, “if you know you are, you can go anywhere.” She said this every time he took her to the reducing class. “Most of them in it are no tour kind of people,” she said, “but I can be gracious to anybody. I know who I am.” (O’CONNOR, 1988, p. 487)

²⁷⁶ “Your great-grandfather was a former governor of this state,” she said. “Your grandfather was a prosperous landowner. Your grandmother was a Godhigh.” (O’CONNOR, 1988, p. 487)

²⁷⁷ She would not ride the buses by herself at night since they had been integrated” (O’CONNOR, 1988, p. 485)

²⁷⁸ “It’s in the heart,” she said, “and in how you do things and how you do things is because of who you are.” (O’CONNOR, 1988, p. 489)

sua aparência como a de uma *Southern lady*, apesar de sua família ter perdido prestígio e dinheiro.

Nesse esforço de se enquadrar no papel de *lady*, a mãe de Julian compra um chapéu caro, que acreditava ser exclusivo, já que “era uma das poucas participantes da aula de emagrecimento na associação que chegava de chapéu e luvas e tinha um filho formado na faculdade”²⁷⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 509). Nota-se que, assim como para a avó de “A Good Man Is Hard To Find”, o chapéu é símbolo de *status* social e de prestígio de uma *lady*. Ambas as senhoras apresentam um apego antiquado às convenções sociais para as mulheres, acreditando que isso, de alguma forma, faria com que fossem respeitadas e consideradas como parte importante da sociedade sulista.

O chapéu que a mãe de Julian compra e veste é descrito como “horroroso. Uma aba roxa de veludo caía para um lado e levantava do outro; o restante, que era verde, parecia uma pequena almofada com o estofado de fora”²⁸⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 507-508). Fica claro pela conversa que tem com o filho que o valor pago no chapéu era considerado alto para ela, uma extravagância, porém a vendedora havia garantido a ela que, pagando mais, teria um produto exclusivo e não “encontraria a si mesma indo e vindo”. Ocorre, porém, que, no ônibus a caminho da aula, a mãe de Julian se depara com uma mulher negra vestindo um chapéu exatamente igual ao dela, desafiando todas as suas convicções sobre a hierarquia social e sobre sua família.

O fato de uma mulher de família tradicional branca (ainda que decadente) e uma mulher negra usarem o mesmo chapéu excêntrico e caro representa a mudança na cultura do Sul dos Estados Unidos que passava ainda pela integração racial, após um longo período de segregação institucionalizada. Os chapéus idênticos apontam para novas convergências entre as raças, já que as duas mulheres de origens tão distintas compram na mesma loja, têm gostos parecidos e condições financeiras semelhantes. Ademais, o chapéu escancara a tentativa das

²⁷⁹ She was one of the few members of the Y reducing class who arrived in hat and gloves and who had a son who had been to college. (O’CONNOR, 1988, p. 486)

²⁸⁰ “It was a hideous hat. A purple velvet flap came down on one side of it and stood upon the other; the rest of it was green and looked like a cushion with the stuffing out.” (O’CONNOR, 1988, p. 485)

duas personagens de demonstrar pertencer a uma classe social mais elevada, não por acaso os chapéus são da cor roxa, tradicionalmente uma cor associada à realeza.

Assim, além do sentimento de rebaixamento da mãe de Julian em relação aos ideais da mulher sulista e de hierarquia social, o conto apresenta ainda na figura das duas mulheres com chapéus idênticos, o elemento grotesco do duplo. O próprio Julian aponta isso para a mãe quando a repreende por tentar dar uma moeda ao filho pequeno da mulher negra como um ato de condescendência que é imediatamente e violentamente rejeitado pela mulher negra, abalando a fé da mãe de Julian no ideal sulista de tal forma que ela sofre um acidente vascular cerebral:

“Não pense que isso foi simples arrogância de uma mulher negra”, disse ele. É toda a raça de cor que não quer mais aceitar seus centavos condescendentes. Aquela mulher era o seu duplo negro. Usa um chapéu igual ao seu, que sem dúvida” [...] “assentou melhor nela do que em você. O que tudo isso significa”, ele disse, “é que o velho mundo acabou. Os costumes antigos estão obsoletos e os seus gestos de benevolência já não valem mais nada.” [...] “Você não é quem pensa ser”, disse ele.²⁸¹ (O’CONNOR, 2008, p. 523-524)

De acordo com Freud (2019), o duplo na literatura, isto é, “o aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas” poderia gerar uma identificação de uma pessoa com a outra de tal forma que “perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu” (FREUD, 2019, p. 69). Ocorre que, embora parecidas na forma de vestir, nas condições financeiras e na relação com os filhos, as duas mulheres apresentam uma diferença fundamental no Sul dos Estados Unidos: a cor da pele, a etnia. Uma mulher negra jamais seria considerada uma *lady*, pois este padrão de mulher ideal estava intrinsecamente ligado às mulheres brancas. Assim, essa personagem é também grotesca, no sentido de que personifica o rebaixamento do ideal que a mãe de Julian tem de si

²⁸¹ “Don’t think that was just na uppity Negro Woman,” he said. “That was the whole colored race which will no longer take your condescending pennies. That was your black double. She can wear the same hat as you, and to be sure [...] it looked better on her than it did on you. What all this means,” he said, “is that the old world is gone. The old manners are obsolete and your graciousness is not worth a damn.” (O’CONNOR, 1988, p. 499)

mesma, rebaixando também o ideal da *Southern lady*.

Por essa razão, a mãe de Julian inicialmente resiste à identificação com seu duplo, resiste a essa perda de domínio e deslocamento do ego, recusando-se a admitir sua condição grotesca, rebaixada, equivalente à das classes que julgava inferiores. Se na origem “o duplo era uma garantia contra o declínio do Eu” (FREUD, 2019, p. 69) decorrente do amor por si mesmo e do narcisismo primário, com a superação dessa fase primitiva o duplo pode transformar-se de segurança da continuidade do ego em mensageiro da morte. Assim, quando a mulher negra resiste à condescendência da mãe de Julian, sua ilusão de *status*, seu narcisismo se desfaz, ela percebe o quão longe está de seu ideal e percebe a morte de seus valores e, neste caso, sua própria morte literal que se aproxima.

3.3 A mulher dentro do pulmão de aço: mulheres em fazendas

Na obra de O'Connor como um todo, há diversas mulheres que, devido a um divórcio ou viuvez, assumem para si o papel de gerenciadoras das fazendas que herdam, sendo responsáveis pelas contratações, transações comerciais e produções. Tais mulheres acabam assumindo, portanto, um papel tradicionalmente considerado masculino, tanto que o fazem apenas após a ausência forçada de algum homem. Algumas delas, como é o caso da velha Lucynell em “The Life You Save May Be Your Own”, não conseguem manter as propriedades prosperando, porém muitas delas mostram ser capazes de fazê-lo, transitando nesse terreno ambíguo entre os papéis tradicionalmente feminino e masculino.

Ocorre, no entanto, que mesmo as mulheres que são bem-sucedidas em tais tarefas continuam apegadas a certos valores tradicionais e passam a ocupar um limbo entre o masculino e o feminino, não sendo capazes de desempenhar nem um nem outro com perfeição. Isso poderia indicar uma visão negativa da “nova mulher” que desempenha papéis fora do ambiente doméstico, porém, ao contrário, a trajetória dessas mulheres demonstra que seu erro não é desempenhar funções de comando, mas sim continuar apegadas a valores patriarcais ultrapassados. Conforme argumenta Monica Miller (2020), a representação que O'Connor faz de tais mulheres não é anti-feminina, é anti-sentimental, isto é, ao mostrá-las como

mulheres práticas e reais lidando com as dificuldades das fazendas, O'Connor cria mulheres realistas e uma visão nada nostálgica ou sentimental da vida rural no Sul dos Estados Unidos. Assim, as personagens analisadas nas páginas seguintes não representam uma visão misógina da autora, ao contrário, representam sua visão da realidade de mulheres que tinham que conviver com essa duplicidade de responsabilidade e papéis femininos e masculinos e o quão sacrificante tal posição era.

Se essas mulheres ficcionais cometem algum erro, sua falha é recusar a possibilidade renovadora e alegre do grotesco descrito por Bakhtin e encarar as ambiguidades e rebaixamentos encontrados em seu caminho com estranhamento apenas. Ao não abraçar o potencial positivo do grotesco, elas invariavelmente se veem enredadas no mundo alheado, estranho, no qual são incapazes de viver (KAYSER, 2013).

O conto "Greenleaf"²⁸², publicado na coletânea póstuma *Everything That Rises Must Converge* (1965), narra a história de Mrs. May, uma fazendeira que herdara as terras do marido e tenta gestar a fazenda do melhor modo que pode. Ela vive com os dois filhos, já adultos, que não se interessam pelo negócio rural e emprega a família Greenleaf como trabalhadores na fazenda. O senhor Greenleaf trabalha diretamente para Mrs May, cuidando de seu gado. Os filhos da família Greenleaf, O.T e E.T., lutaram na guerra e conseguiram adquirir uma propriedade próxima da fazenda de Mrs. May, casaram-se com moças estrangeiras e tiveram vários filhos. Mrs. May não se conforma com o fato de O.T e E.T prosperarem tendo a mãe que têm (Mrs. Greenleaf passava o dia em orações escandalosas que chamava de cura espiritual) enquanto seus próprios filhos continuam dependendo dela, mesmo na faixa dos 30 anos de idade.

Uma noite Mrs. May acorda com o som de uma mastigação em sua janela e descobre que há um touro solto, que não lhe pertence, comendo suas plantas.

A janela do quarto de Mrs. May era baixa e dava para o leste. Embaixo dela,

²⁸² Uma análise deste conto foi publicada sob o título O "mundo estranho" em "Greenleaf", de Flannery O'Connor. In: Marisa Martins Gama-Khalil; Ana Paula Silva; Bruno Silva de Oliveira. (Org.). *ESPACIALIDADES METAEMPÍRICAS: DO INSÓLITO AO MONSTRUOSO*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, p. 86-102.

prateado ao luar, estava o touro, de cabeça erguida como se prestasse atenção - tal qual um Deus paciente descido para conquistá-la - a alguma agitação dentro do quarto. A janela estava escura e, como ela respirava muito de leve, nem sequer esse ruído a transpunha para chegar lá fora. Nuvens que cobriam a lua o pretearam e, na escuridão, ele se pôs a comer da cerca viva. Assim que as nuvens passaram, de novo ele apareceu no mesmo ponto, mastigando sem parar, com uma coroa de folhas que arrancou dali para si presa na ponta dos chifres. Quando a lua deslizou em recolhimento outra vez, já nada havia para marcar seu lugar, a não ser o barulho da mastigação contínua. (O'CONNOR, 2008, p. 395)²⁸³

Nesse trecho, logo na abertura do conto, já observamos a presença do elemento insólito. A comparação do touro com um deus e com sua autocoroação com as folhas evidencia o apagamento das fronteiras entre o humano, o animal e o vegetal, isto é, a união de elementos incongruentes, característica fundamental do grotesco de que falavam Kayser (2013) e Bakhtin (2013).

O touro é um símbolo muito antigo nas artes. Encontramos a representação do touro desde as pinturas rupestres em que o homem primitivo tentava subjugar-lo, pois era considerado um animal que representava a força e o espírito inquebrantável. O touro é, ainda, símbolo da virilidade e da fertilidade, pois é o reprodutor, aquele que fecunda as vacas. Assim, esse animal foi tido como sagrado em diferentes culturas, associado a um deus e aos astros celestes, como ocorre na narrativa.

Essa comparação do animal com um deus que tentava conquistar Mrs. May remonta ao mito de Europa e Zeus. De acordo com a mitologia grega, ao avistar Europa, filha do rei Agênor e de Telêfassa, brincando com as amigas numa praia, Zeus se apaixonou pela menina e transformou-se num touro branco a fim de atraí-la e raptá-la, levando-a para a ilha de Creta sob seus gritos de protesto (KURY, 2009, p. 263). Em Creta, os dois se unem e Europa dá à luz três filhos: Minos, Radamanto e Sarpedon. “Depois de morta, Europa recebeu honras divinas; o touro em que Zeus se transformou passou a ser uma constelação e foi posto entre os signos do Zodíaco” (KURY, 2009, p. 264).

²⁸³ “Mrs. May’s bedroom window was low and faced on the east and the bull, silvered in the moonlight, stood under it, his head raised as if he listened – like some patient god come down to woo her – for a stir inside the room. The window was dark and the sound of her breathing too light to be carried outside. Clouds crossing the moon blackened him and in the dark he began to tear at the hedge. Presently they passed and he appeared again in the same spot, chewing steadily, with a hedge-wreath that he had ripped loose for himself caught in the tips of his horns. When the moon drifted into retirement again, there was nothing to mark his place but the sound of steady chewing.” (O’CONNOR, 1988, p. 501)

O filho de Europa, Minos, casa-se com Pasifae, filha de Hélios (o Sol) e de Perseús. Enquanto aspirava ao trono de Creta, Minos pedira a Poseidon que lhe enviasse um touro em sinal de aprovação ao seu reinado, prometendo sacrificá-lo em seguida. Porém, embora Poseidon tenha lhe garantido o pedido, Minos não sacrificou o touro, provocando a ira do senhor dos mares que, para castigá-lo, lançou uma maldição em sua mulher, Pasifae, fazendo-a se apaixonar por um touro (KURY, 2009). Já outras versões do mito relatam que a paixão pelo animal tenha sido “um castigo de Afrodite porque Pasifae não prestava o culto devido à deusa, ou por vingança da mesma deusa pela ofensa de Hélios, pai de Pasifae, ao revelar a Hefesto seus amores adúlteros com Hares” (KURY, 2009, p. 577). Para satisfazer sua paixão e desejo pelo touro, Pasifae pede a ajuda de Dédalo, que constrói uma novilha oca, no interior da qual Pasifae se coloca a fim de enganar o touro e unir-se a ele. “Dessa união nasceu o Minotauro, um ser híbrido meio homem e meio touro” (KURY, 2009, p. 578).

Simbolicamente, portanto, o monstro Minotauro representa “um amor culpado, um desejo injusto, uma dominação indevida, o erro, recalcados e ocultos no inconsciente do labirinto. [...] O mito do Minotauro simboliza em seu conjunto o *combate espiritual contra o recalque*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 611, grifo dos autores). Tal simbologia do desejo recalcado é extremamente importante pois relembra a teoria de Freud sobre o infamiliar. Ademais, o próprio touro “evoca a ideia de irresistível força e arrebatamento. Evoca o macho impetuoso, assim como o terrível Minotauro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 890). Além de simbolizar o espírito macho e combativo, “na tradição grega, os touros indomados simbolizavam o desencadeamento sem freios da violência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 891). A simbologia do touro é aprofundada pelo sonho de Mrs. May, que parece ter uma ligação especial com o animal:

Ela estivera consciente, no sono, de uma mastigação contínua e rítmica, como se houvesse alguma coisa comendo uma parede da casa. Dava-se conta, fosse lá o que isso fosse, de que a vinha comendo desde que a propriedade era dela e já tinha comido tudo que havia desde o começo de sua cerca até a casa e calmamente continuaria pela casa também para a devorar com os garotos, no mesmo ritmo contínuo, e prosseguir adiante, comendo tudo que encontrasse pela frente, exceto os Greenleafs, comendo tudo a não ser os Greenleafs numa ilha só deles no meio do que antes

tinha sido sua propriedade. (O'CONNOR, 2008, p. 396).²⁸⁴

Mesmo enquanto dormia, Mrs. May estava consciente da presença do animal, que, para ela prenunciava a destruição de sua fazenda e a deglutição dela mesma e de sua família. A mastigação, a deglutição nos lembram de características elencadas por Bakhtin (2013) em relação ao grotesco ambivalente, com potencial de destruição e de renascimento. No entanto, a protagonista claramente teme esse grotesco potencialmente positivo e atribui ao touro um papel sobrenatural de destruição lenta de todas as suas certezas desde antes mesmo da aparição do próprio touro. Nesse sentido, o animal é a interpretação dos medos mais profundos de Mrs. May, de construir uma propriedade rural produtiva somente para que os empregados tirem vantagem dela.

A protagonista era uma mulher bastante apegada às classes sociais e ao dinheiro e, para ela, a possibilidade de que os Greenleafs, que considerava pessoas sem classe e sem educação, herdassem suas posses era pior do que a possibilidade de sua própria morte. Essa cena onírica, portanto, coloca em evidência o medo que Mrs. May tentara reprimir e, nesse sentido, é o “estranho”, como definido por Freud: o familiar, que é reprimido e depois retorna. Assim, o reprimido retorna a Mrs. May especialmente em seus sonhos, espaço de domínio do surreal e do insólito, que para ela são também espécies de premonições:

No meio da noite, dormindo, ela ouviu um barulho, como se houvesse uma grande pedra sendo esfregada com força no seu crânio, pela parte de fora, para abrir um buraco. Por dentro ela caminhava por uma série de onduladas e bonitas colinas, firmando-se à frente, a cada passo, com seu cajado. Instantes depois, tornou-se consciente de que aquele barulho provinha de um esforço do sol para passar pela linha do arvoredo e se deteve a espiar, segura na certeza de que ele não conseguiria, de que ele tinha de ir se pôr, como sempre fazia, fora de sua propriedade. Assim que se deteve, o sol era uma intumescida bola escarlate; quanto mais o contemplava, mais porém ele minguava e perdia a cor, até enfim tornar-se igual a uma bala de arma. Subitamente, rompendo por dentro do arvoredo, arrojou-se colina abaixo para alcançá-la. Ela acordou com a mão na boca e o mesmo barulho,

²⁸⁴ “She had been conscious in her sleep of a steady rhythmic chewing as if something were eating one wall of the house. She had been aware that whatever it was had been eating as long as she had had the place and had eaten everything from the beginning of her fence line up to the house and now was eating the house and calmly with the same steady rhythm would continue through the house, eating her and the boys, and then on, eating everything but the Greenleafs, on and on, eating everything until nothing was left but the Greenleafs on a little island all their own in the middle of what had been her place.” (O'CONNOR, 1988, p. 501-502).

enfraquecido mas perceptível, no ouvido. Era o touro (O'CONNOR, 2008, p. 416)²⁸⁵

O barulho do touro mastigando associado ao sol transformando-se em uma bala para atingi-la e dar cabo dela é certamente uma associação “estranha” (FREUD, 2019) e grotesca, pois, conforme afirma Kayser,

O mundo grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2013, p. 40)

O mundo que Mrs. May conhecia, em que as pessoas de uma certa classe eram herdeiras e proprietárias e pessoas de outra classe eram simplesmente ralé, à margem da sociedade, já não existe mais. Sua angústia é que suas orientações de mundo estão falhando e, nesse novo mundo, que não pode controlar, nem compreender, Mrs. May não sabe, e talvez até não queira viver. Quando a visão de seu sonho se concretiza e a protagonista se vê diante do fim de seu mundo conhecido, ela parece preferir a morte do que abraçar o potencial renovador do grotesco.

Em poucos minutos emergiu do arvoredo alguma coisa, a sombra negra e pesada que várias vezes sacudiu a cabeça antes de lançar-se em frente. Logo ela percebeu que era o touro, que vindo em sua direção, cruzava o pasto em galope lento, num passo jovial quase bamboleante, qual se estivesse cheio de alegria por reencontrá-la. [...] Olhou então para trás e viu que o touro, de cabeça baixa, vinha agora correndo para ela, que se manteve de toda imóvel, não com medo, mas sim em gélida incredulidade. Ela encarou a massa negra, que violenta saltava sobre ela, como se nem tivesse uma noção de distância, como se nem pudesse deduzir com presteza qual a intenção que ele tinha, e o touro já havia deitado a cabeça em seu regaço, como um amante ansioso e atormentado, antes de a expressão dela se alterar. Um dos chifres se enterrou tão a fundo que se cravou em seu coração, enquanto o outro a agarrou por um lado, mantendo-

²⁸⁵ “Half the night in her sleep she heard a sound as if some large stone were grinding a hole on the outside wall of her brain. She was walking on the inside, over a succession of beautiful rolling hills, planting her stick in front of each step. She became aware after a time that the noise was the sun trying to burn through the tree line and she stopped to watch, safe in the knowledge that it couldn't, that it had to sink the way it always did outside of her property. When she first stopped it was a swollen red ball, but as she stood watching it began to narrow and pale until it looked like a bullet. Then suddenly it burst through the tree line and raced down the hill toward her. She woke up with her hand over her mouth and the same noise, diminished but distinct, in her ear. It was the bull” (O'CONNOR, 1988, p. 519).

a num aperto inquebrantável. (O'CONNOR, 2008, p. 420-421)²⁸⁶

A morte de Mrs. May pelos chifres do touro com quem estabelece uma relação insólita, porém quase amorosa, já que o animal é descrito como um “amante atormentado” e seu chifre penetra o coração de Mrs. May, demonstra a falha das regras e padrões rígidos de classe social em organizar o mundo. A ascensão de O.T. e E.T. Greenleaf a ponto de não se importarem em perder um touro, já que não lhes faria falta é representativa da mutabilidade dos padrões sociais. Mrs. May resiste à mudança e se apegua a padrões já ultrapassados, recusando o ciclo grotesco (BAKHTIN, 2013), no qual morte e nascimento estão sempre conectados. Se, por um lado o touro representaria a morte da organização social pautada na família, na posse de terras e no nascimento, por outro nasce uma nova forma de organização baseada no trabalho e que despreza a linhagem sanguínea. Essa nova estrutura social poderia beneficiar até mesmo os filhos de Mrs. May, que despreza o filho mais velho por vender seguros para negros. Neste conto, resistir à mudança só pode levar à tragédia.

Pelas descrições e reclamações de Mrs. May ao longo da narrativa, nota-se claramente que ela é uma mulher sobrecarregada que, com a morte do marido e o desinteresse dos dois filhos, assumiu para si os papéis tradicionalmente feminino e masculino na família. Ao mesmo tempo em que gerencia a fazenda e supervisiona o serviço dos empregados, Mrs. May serve aos filhos homens adultos, porque acredita ser sua função. Ela se senta à cabeceira da mesa, numa posição de chefe de família, enquanto os filhos tomam café da manhã pois, “embora nunca comesse nada tão cedo, sentava-se com eles para garantir que não lhes faltasse o que quisessem”²⁸⁷

²⁸⁶ “In a few minutes something emerged from the tree line, a black heavy shadow that tossed its head several times and then bounded forward. After a second she saw it was the bull. He was crossing the pasture toward her at a gallop, a gay almost rocking gait as if he were overjoyed to find her again. She looked beyond him to see if Mr. Greenleaf was coming out of the woods too but he was not. ‘Here he is, Mr. Greenleaf!’ she called and looked on the other side of the pasture to see if he could be coming out there but he was not in sight. She looked back and saw that the bull, his head lowered, was racing toward her. She remained perfectly still, not in fright, but in a freezing unbelief. She stared at the violent black streak bounding toward her as if she had no sense of distance, as if she could not decide at once what his intention was, and the bull had buried his head in her lap, like a wild tormented lover, before her expression changed. One of his horns sank until it pierced her heart and the other curved around her side and held her in an unbreakable grip.” (O'CONNOR, 1988, p. 523)

²⁸⁷ “She never ate breakfast but she sat with them to see that they had what they wanted” (O'CONNOR, 1988, p. 504)

(O'CONNOR, 2008, p. 399). Todavia, mesmo assumindo todas as responsabilidades pela fazenda e pela família, Mrs. May não consegue o respeito de seus filhos, que zombam dela, de seus empregados, que não cumprem suas ordens ou de qualquer homem à sua volta.

Ao se queixar sobre a maneira como era tratada pelos vizinhos fazendeiros, a própria Mrs. May afirma: “‘Não vieram porque eu sou mulher’ [...] ‘Pode-se conseguir qualquer coisa, quando se trata com uma mulher. Se fosse um homem que tocasse essa fazenda...’”²⁸⁸(O'CONNOR, 2008, p. 415). No texto em inglês a expressão “*get away with*” poderia ser traduzida também como “se safar”, em português. Ela tem, portanto, consciência de que sua condição de mulher assumindo também responsabilidades que seriam as de um homem a deixam extremamente vulnerável e numa posição desfavorável; homens podem se safar de qualquer atitude indigna que cometam contra uma mulher. É a imagem da “mulher moderna” do século XX, sobrecarregada com a mensagem contraditória e impossível: “seja homem e seja mulher”:

Já se sentia tão cansada que reclinou a cabeça no capô, fechando os olhos. Não compreendia por que, se era ainda tão cedo, com a manhã pelo meio, vinha esse cansaço profundo dominá-la. [...] Concluiu estar cansada por ter estado quinze anos a trabalhar sem descanso. Concluiu fazer jus, de pleno direito, à exaustão que sentia e a repousar por uns minutos antes de começar a trabalhar novamente.²⁸⁹ (O'CONNOR, 2008, p. 419)

Mesmo sobrecarregada, Mrs. May (cujo próprio nome remete ao mês de maio, época da primavera no hemisfério norte, e, portanto, de florescimento, crescimento e juventude, mas também o verbo *may*, indicando possibilidade) continua acreditando e defendendo os ideais americanos e protestantes do trabalho duro como expressão do bom caráter de uma pessoa e pensa em si mesma como uma *self-made woman*:

Quando olhava por qualquer janela da casa, via o reflexo do seu próprio caráter. Seus amigos da cidade tomavam-na pela mulher mais extraordinária que

²⁸⁸ “They didn’t come because I’m a woman,” she said. “You can get away with anything when you’re dealing with a woman. If there were a man running this place...” (O'CONNOR, 1988, p. 519)

²⁸⁹ “She was very tired and she lay her head against the hood and closed her eyes. She did not understand why she should be so tired when it was only mid-morning. [...] She decided she was tired because she had been working continuously for fifteen years. She decided she had Every right to be tired, and to rest for a few minutes before she began working again.” (O'CONNOR, 1988, p. 522)

conheciam, por ter ido para uma fazenda arruinada, praticamente sem dinheiro e sem experiência, e transformá-la num sucesso. “Tudo está contra mim”, ela dizia. “O clima, a terra, os empregados, tudo. Tudo em conluio contra mim. Só há um jeito de enfrentar tudo isso, que é ter mão de ferro.”²⁹⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 407)

Mrs. May sente-se endurecida pelas dificuldades e lutas enfrentadas e, embora parte das dificuldades se deva realmente ao fato de ser mulher e não ser levada à sério, a sensação da personagem de que o clima e a terra estavam contra ela demonstram uma recusa em se conectar realmente com a terra e com a natureza, passando a fazer parte de um todo cósmico, conforme explica Bakhtin (2013). Essa negativa em se rebaixar afasta Mrs. May do potencial positivo do grotesco, que ela desdenha.

Como contraponto à protagonista, Mrs. Greenleaf, cujo nome (folha verde, em tradução de forma literal) remonta ao florescimento e ao crescimento, é uma mulher que abraça seu rebaixamento e sente-se parte do todo da natureza, da sociedade e do mundo espiritual. Ela abraça a terra literalmente, de forma a concretizar a metáfora do rebaixamento:

Todo dia ela recortava do jornal todos os casos mórbidos – as notícias de mulheres estupradas e criminosos fugidos e crianças queimadas e acidentes de trens e de aviões e divórcios de estrelas de cinema. Levava isso para o mato e cavava um buraco e enterrava tudo e depois caía no chão por cima e gemia e resmungava por uma hora ou mais agitando para trás e para a frente os braços muito compridos e finalmente jazendo apenas espichada na terra, onde, como Mrs. May suspeitava, devia pegar no sono. [...] “Oh, Jesus, me apunhale o coração! Me mortifique!”, Mrs. Greenleaf gritou e, grande monte humano, estatelou-se na imundície do chão, com os braços e as pernas bem abertos como se pretendesse abarcar todo o planeta com eles.²⁹¹ (O’CONNOR, 2008, p. 400; 402)

Por mais cômica e esquisita que a cena de Mrs. Greenleaf performando sua

²⁹⁰ “When she looked out any window in her house, she saw the reflection of her own character. Her city friends said she was the most remarkable woman they knew, to go, practically penniless and with no experience, out to a rundown farm and make a success of it. “Everything is against you”, she would say, “the weather is against you and the dirt is against you and the help is against you. They’re all in league against you. There’s nothing for it but an iron hand!” (O’CONNOR, 1988, p. 511)

²⁹¹ “Everyday she cut all of the morbid stories out of the newspaper – the accounts of women who had been raped and criminals who had escaped and children who had been burned and of train wrecks and plane crashes and the divorces of movie stars. She took these to the woods and dug a hole and buried them and then she fell on the ground over them and mumbled and groaned for an hour or so, moving her huge arms back and forth under her and out again and finally just lying down flat and, Mrs. May suspected, going to sleep in the dirt. [...] “Oh Jesus, stab me in the heart!” Mrs. Greenleaf shrieked. “Jesus, stab me in the heart!” and she fell back flat in the dirt, a huge human mound, her legs and arms spread out as if she were trying to wrap them around the Earth.” (O’CONNOR, 1988, p. 505–507)

cura, abraçada à terra, com o rosto sujo de poeira e pedindo que Jesus a esfaqueie no peito possa parecer, é evidente que essa personagem compreende que seu corpo “é aberto, inacabado, em interação com o mundo. [...] o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas” (BAKHTIN, 2013, p. 245). Ao mesmo tempo, Mrs. May observa Mrs. Greenleaf sem que a vara que usava para se apoiar sequer tocasse a terra. Claramente, a família Greenleaf, com sua conexão à terra, seus vários filhos, incluindo os gêmeos O. T. e E. T. que, de acordo com o empregado, “É que nem um só em dois”²⁹² (O’CONNOR, 2008, p. 412), é uma família bastante grotesca, no sentido Bakhtiniano. Eles desprezam o corpo fechado, perfeito e acabado em si mesmo, bem como a individualidade, priorizando a coletividade e o pertencimento a um todo cósmico.

Portanto, além de representar o “mundo estranho, alheio” descrito por Kayser (2013), “Greenleaf” também cumpre o papel grotesco conforme explicado por Bakhtin (2013). A inversão dos papéis sociais ocorrida na narrativa lança um novo olhar sobre o quadro oficial de acontecimentos da época, numa posição claramente “anti-burguesa”, contrária aos valores rígidos, à seriedade e aos interesses das classes dominantes. Este conto demonstra, portanto, o papel subversivo do grotesco e do insólito na obra de Flannery O’Connor.

Também em “A Circle in the Fire” encontramos mais uma vez uma mulher que gerencia uma fazenda, Mrs. Cope, cujo próprio nome já nos remete ao verbo em inglês “*cope*”, que significa lidar de forma bem-sucedida com uma situação difícil. Embora seja discutível se a forma com que Mrs. Cope lida com as adversidades do conto seja bem-sucedida, podendo sugerir um nome irônico, certamente ela tem lidado com a dificuldade de ser uma mulher e gerenciar uma fazenda, como tantas outras personagens de O’Connor (Mrs. Hopewell, Mrs. May, Mrs. McIntyre). Assim como elas, Mrs. Cope também é bastante apegada à sua posição social, chegando a ser racista e esnobe, mas ainda assim uma mulher que enfrentou as dificuldades de seu trabalho:

²⁹² “They like one man in two skins.” (O’CONNOR, 1988, p. 516)

“Se a minha é a propriedade mais bem mantida aqui da região, sabe por quê? Porque eu trabalho. Tive de trabalhar para a possuir, como trabalho para conservá-la”. Com a pazinha, ia acentuando cada palavra. “Não deixo que nada me atropale nem ando sempre procurando encrenca. Encaro as coisas como elas vêm”²⁹³. (O’CONNOR, 2008, p. 231)

A realidade, no entanto, é que Mrs. Cope não consegue se impor tanto quanto acredita com seus funcionários nem com os visitantes indesejados que aparecem em sua fazenda sem aviso. Um dia, enquanto Mrs. Cope e Mrs. Pritchard, sua funcionária, trabalham removendo ervas-daninha do chão, três meninos aparecem na fazenda, sendo um deles filho de um ex-funcionário de Mrs. Cope. Ela tenta recebê-los de forma polida, oferecendo bolachas e refrigerante, porém desejando que fossem embora de sua propriedade, pois “O receio de que alguém se acidentasse na fazenda e a processasse por isso, tomando-lhe as terras, era constante em Mrs. Cope”²⁹⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 233). Além disso, “Mrs. Cope vivia preocupada com perigo de fogo no arvoredo. Nas noites de ventania, dizia para a criança ouvir: ‘Livrai-nos do fogo, meu Deus, porque o vento está muito forte’”²⁹⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 228). Mrs. Cope tinha uma filha, Sally Virginia, a quem o narrador se refere como “criança” e temia ficar à mercê dos três adolescentes sozinha com a filha.

Mrs. Cope estava encurvada, tendo voltado a capinar o mato com força. “Temos muito o que agradecer”, disse. “Devemos rezar todos os dias dando graças a Deus. Você reza?”

[...]

“Todos os dias eu rezo dando graças a Deus”, Mrs. Cope disse. “Pense em tudo que nós temos. Senhor”, disse e deu um suspiro, “temos de tudo”, e olhou em volta seus pastos abundantes, seus morrotes onde crescia madeira em profusão, e balançou a cabeça, *como se aquilo não passasse de um peso que ela gostaria de tirar das costas*.

“Eu, tudo o que tenho é quatro dentes com abscessos”, observou Mrs. Pritchard contemplando a mata.

“Pois então dê graças a Deus por não serem cinco”, rebateu Mrs. Cope, jogando

²⁹³ “I have the best kept place in the country and do you know why? Because I work. I’ve had to work to save this place and work to keep it.” She emphasized each word with the trowel. “I don’t let anything get ahead of me and I’m not Always looking for trouble. I take it as it comes.” (O’CONNOR, 1988, p. 235)

²⁹⁴ “Mrs. Cope was Always afraid someone would get hurt on her place and sue her for everything she had”. (O’CONNOR, 1988, p. 237)

²⁹⁵ “Mrs. Cope was always worrying about fires in her woods. When the nights were very windy, she would say to the child, ‘Oh Lord, do pray there won’t be any fires, it’s so windy,” (O’CONNOR, 1988, p. 232–233)

para trás mais um bolo de capim. “Sempre tenho alguma coisa pela qual ser grata, pois podemos ser destruídos, todos nós, por um furacão.”²⁹⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 230, grifo nosso)

Apesar de sua personalidade desagradável, os medos de Mrs. Cope são bastante genuínos. Vivendo isolada em uma fazenda com uma filha pequena na Geórgia, tendo apenas a propriedade como fonte de subsistência, Mrs. Cope tem razão em temer visitantes desconhecidos do sexo masculino, incêndios, processos e catástrofes naturais. Ela também representa mais uma vez a nova mulher sulista que assumiu para si papéis masculinos nos negócios, porém não abdicou de suas tarefas “de mulher” e acaba, assim, sobrecarregada, olhando para a propriedade da qual se orgulhava como se fosse um fardo. Ela tenta sentir o tipo de gratidão cristã que acredita que *deveria* ter em relação a suas bênçãos, mas é evidente que desenvolve um tipo de gratidão à moda de Poliana, famosa personagem do romance homônimo de Eleanor H. Porter, e que não é sincera, pois passa boa parte do tempo temendo desgrças, e não contando suas bênçãos.

As descrições contrastantes de Mrs. Cope e Mrs. Pritchard deixam mais uma vez evidente a diferença entre personagens femininas de classes sociais diferentes e sua aceitação do potencial positivo do grotesco, sua aceitação ou recusa do rebaixamento anti-burguês, a exemplo do que acontece em “Greenleaf”:

“Mrs. Pritchard, encostada na chaminé, braços dobrados sobre uma dobra de barriga e um pé cruzado sobre o outro, com o dedão cravado na terra. Sendo ela corpulenta, seu rosto porém era miúdo e pontudo, de olhar firme e penetrante. Mrs. Cope, que estava agachada, arrancando mato da beira de um canteiro em volta da casa, era o contrário: muito pequena e magra, com um rosto grande, redondo, e olhos pretos que pareciam estar o tempo todo aumentando por trás dos óculos, como se ela vivesse permanentemente espantada. Ambas usavam chapéus que haviam sido iguaizinhos, mas o de Mrs. Pritchard já estava desbotado e disforme, enquanto o de Mrs. Cope se mantinha ainda firme no seu verde viçoso.”²⁹⁷

²⁹⁶ “Mrs. Cope was bent over, digging fiercely at the nut grass again. ‘We have a lot to be thankful for,’ she said. ‘Every day you should say a prayer of thanksgiving. Do you do that?’ [...] ‘Every day I say a prayer of thanksgiving,’ Mrs. Cope said. ‘Think of all we have. Lord,’ she said and sighed, ‘we have everything,’ and she looked around at her rich pastures and hills heavy with timber and shook her head as if it might all be a burden she was trying to shake off her back. / Mrs. Pritchard studied the woods. ‘All I go tis four abscesso teeth,’ she remarked. / ‘Well, be thankful you don’t have five,’ Mrs. Cope snapped and threw back a clump of grass. ‘We might all be destroyed by a hurricane. I can Always find something to be grateful for.’” (O’CONNOR, 1988, p. 234)

²⁹⁷ “Mrs. Pritchard was leaning against the chimney, her arms folded on a shelf of stomach, one foot crossed and the toe pointed into the ground. She was a large woman with a small pointed face and steady ferreting eyes. Mrs. Cope was the opposite, very small and trim, with a large round face and

(O'CONNOR, 2008, p. 227)

Enquanto uma personagem é gorda, grande, tem olhar firme e literalmente, além de figurativamente, os pés-no-chão, uma mulher grotesca em conexão com o resto da sociedade e com o cósmico; a outra é descrita como mirrada e imatura, pequena, magra e verde, apesar de sua pretensa posição de autoridade. Todavia, os olhos pretos e aumentados de Mrs. Cope, em constante espanto, podem indicar sua possibilidade de abraçar o grotesco e entrar em conexão com seu meio, que ainda lhe causa apenas estranhamento:

Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente *individual*, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos *arregalados* [...] pois interessa-se por tudo o que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe. Assim, todas as *excrecências e ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam *uma tensão puramente corporal*. (BAKHTIN, 2013, p. 276–277, grifo do autor)

Diferentemente de Mrs. Cope, que pensa em ser grata e falar de coisas alegres, como uma boa dama sulista, Mrs. Pritchard tem uma conexão bastante forte com o grotesco e uma atração por assuntos que causam estranhamento, a exemplo de Mrs. Freeman, também funcionária da fazenda em “Good Country People”: “Mrs. Pritchard não podia aceitar um anticlímax. Para manter seu equilíbrio, um gosto de sangue, de quanto em quando, lhe era necessário”²⁹⁸ (O'CONNOR, 2008, p. 244).

Assim, logo no primeiro parágrafo temos esse gosto de sangue que equilibrava Mrs. Pritchard quando ela comenta:

“Sabe aquela mulher que ganhou neném dentro de um pulmão de aço?”, perguntou Mrs. Pritchard. [...] “Sendo parente nossa, fomos lá ver o corpo”, Mrs. Pritchard disse. “Vimos o nenenzinho também.”
Mrs. Cope não disse nada. Não aguentava mais essas histórias sinistras, que, segundo ela, lhe causavam depressão. Já Mrs. Pritchard era capaz de viajar

black eyes that seemed to be enlarging all the time behind her glasses as if she were continually being astonished. She was squatting down pulling grass out of the border beds around the house. Both women had on sunhats that had once been identical but now Mrs. Pritchard's was faded and out of shape while Mrs. Cope's was still stiff and bright green.” (O'CONNOR, 1988, p. 232)

²⁹⁸ “Mrs. Pritchard could not stand an anticlimax. She required the taste of blood from time to time to keep her equilibrium.” (O'CONNOR, 1988, p. 246)

sessenta quilômetros pelo prazer de ir ver alguém espichado.²⁹⁹ (O'CONNOR, 2008, p. 227–228).

A relação das duas personagens com a mortalidade é bastante diferente, causando depressão em Mrs. Cope e sendo objeto da conversa (quase monólogo) de Mrs. Pritchard por várias páginas. Ela comenta sobre o bebê: “Estava com ela, no caixão, no braço dela”³⁰⁰ (O'CONNOR, 2008, p. 228) porém não recebe resposta da patroa. É importante destacar que, assim como ocorre na maioria das narrativas analisadas nesta tese, as personagens trocam palavras, mas não estabelecem comunicação real, o entendimento e a compreensão das mensagens não acontecem. Com frequência, uma personagem fala de um assunto, enquanto outra fala sobre algo diferente, tentando ensinar uma lição. Essa situação da não-comunicação acontece também com a filha, Sally Virginia e demonstra a falta de conexão entre as mulheres que habitavam a fazenda, aprofundando seu isolamento.

A imagem da mulher que dá à luz em um pulmão de aço e da mesma mulher com o bebê dentro do caixão evidencia a atmosfera de clausura experimentada pelas personagens no conto. Mrs. Pritchard retoma este tema constantemente:

“Não entendo como ela teve o neném *dentro* daquilo”, disse agora em tom normal, retomando seu tema. [...] “Passou naquilo quatro meses, sabe, antes de ela ficar daquele jeito. Eu, se me metessem num troço assim, eu certas coisas não faria... como será que eles...?”³⁰¹ (O'CONNOR, 2008, p. 230)

O pulmão de aço, ou ventilador de pressão negativa, foi posteriormente substituído por outros equipamentos e técnicas médicas, como o ventilador de pressão positiva, a intubação ou a ventilação bifásica, mas consiste basicamente num aparelho que permite ao paciente respirar em caso de paralisia dos músculos da respiração ou em casos em que o esforço de respiração se prova muito grande.

²⁹⁹ “‘You know that woman that had that baby in that iron lung?’ Mrs. Pritchard said. [...] ‘Beinst she was kin to us, we gone to see the body,’ Mrs. Pritchard said. ‘Seen the little baby too.’ / Mrs. Cope didn’t say anything. She was used to these calamitous stories; she said they wore her to a frazzle. Mrs. Pritchard would go thirty miles for the satisfaction of seeing anybody laid away.” (O'CONNOR, 1988, p. 232)

³⁰⁰ “‘She had her arma round it in the coffin,’” (O'CONNOR, 1988, p. 233)

³⁰¹ “‘I don’t see myself how she had it *in* it,’ she went on in her normal voice. [...] ‘See she was in it four months before she even got thataway. Look like to me if I was one of them, I would leave off...how you reckon they...?’” (O'CONNOR, 1988, p. 234)

O parto e a morte dentro do pulmão de aço são imagens do aprisionamento do corpo feminino na narrativa, de mulheres que lutam, muitas vezes em vão, para sobreviver num ambiente hostil.

Mrs. Pritchard, como já evidenciado, estava em conexão com o resto do mundo e tem dificuldade de aceitar que um ato tão grotesco como o parto, o nascimento e a morte, tenha acontecido num ambiente de clausura, interrompendo o ciclo alegre do grotesco, que deveria ter um polo negativo de morte, mas também o renascimento, algo que não aconteceu, já que o bebê também não resistiu. Nesse sentido, estamos diante de uma imagem do grotesco estranho, como explicado por Kayser (2013):

...faz parte dos motivos característicos do grotesco tudo o que, como utensílio, leva a sua própria vida perigosa. [...] A mistura do mecânico com o orgânico se oferece com a mesma facilidade que a desproporção [...] O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida. São motivos duradouros os corpos enrijecidos em bonecas, autômatos, marionetes, e os rostos coagulados em larvas e máscaras. (p. 158)

A imagem de aprisionamento de mulheres em um ambiente hostil ao feminino repete-se na descrição do ambiente da fazenda que abre o conto, imediatamente antes da menção ao pulmão de aço:

“Muitas vezes a última fileira de árvores era uma sólida muralha azul-acinzentada, só um pouco mais escura que o céu, mas nessa tarde ela estava quase preta, e o branco lívido do céu, por trás, era ofuscante. [...] A criança achou que o céu branco dava a impressão de estar forçando a muralha para tentar invadir a fortaleza.”³⁰² (O’CONNOR, 2008, p. 227–228)

É como se as mulheres, principais moradoras da fazenda, vivessem cercadas por uma muralha, mas, numa antecipação da chegada dos três meninos, o céu tenta invadir a fortaleza. da mesma maneira, as descrições do pôr-do-sol lembram Mrs. Cope de seu medo de incêndios e evoca o aspecto masculino e agressivo do astro-rei:

³⁰² “Sometimes the last line of trees was a solid gray blue wall a little darker than the sly but this afternoon it was almost black and behind it the sky was a livid glaring white [...] The child thought the blank sky looked as if it were pushing against the fortress wall, trying to break through.” (O’CONNOR, 1988, p. 232)

Um sol inflado e cor de fogo, que já quase tangenciava a linha do arvoredo e se suspendia numa rede de farrapos de nuvens, como se a fosse incendiar de repente para cair dentro da mata. [...] O sol ardia tão rápido que parecia empenhar-se por colocar tudo em fogo. A torre branca da caixa-d'água ganhava um brilho rosado, e o verde-escuro da grama, como que vitrificando-se, tornava-se inatural.³⁰³ (O'CONNOR, 2008, p. 238-239)

O sol pode assumir inúmeros símbolos nas mais diversas culturas, mas, na cultura clássica é associado aos deuses Helios e Apolo. Já na cultura cristã, por simbolizar “a alternância vida-morte-renascimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 836) bem como a ressurreição e a imortalidade, o sol associa-se também à figura de Jesus. De uma forma ou de outra, na cultura ocidental o sol e a lua representam a dualidade ativo-passivo, macho-fêmea, na qual os polos ativo e macho são associados ao sol e passivo e fêmea à lua. “Para a astrologia, igualmente, o Sol sempre foi o símbolo do princípio gerador masculino e do princípio de autoridade [...] Também é símbolo da região do psiquismo instaurado pela influência paterna no papel de instrução, educação, consciência, disciplina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 839). Dessa forma o sol constitui um símbolo ambivalente, pois ao mesmo tempo em que representa um princípio gerador da vida e é em muitas culturas associado ao feminino por essa razão, o excesso de luz solar também pode causar danos e destruição aos seres vivos.

Em “A Circle in the Fire”, o sol está diretamente associado ao poder de destruição e supomos que a narrativa se passa no verão, estação com maior tempo de luz solar e mais seca no estado da Geórgia. Ademais, os três adolescentes, Powell, Garfield e W. T. Harper, estão de férias da escola e aproveitam para viajar de Atlanta para a fazenda e praticamente invadi-la, já que Mrs. Cope pede repetidas vezes que os meninos vão embora e eles, como forma de exercer a autoridade masculina que acreditam possuir, andam nos cavalos de Mrs. Cope, soltam seu touro, bebem o leite produzido na fazenda, nadam no tanque das vacas e, por fim, incendiam a mata que cercava a propriedade, assim como o sol parecia querer

³⁰³ “...the sun which was going down in front of them, almost on top of the tree line. It was swollen and flame-colored and hung in a net of ragged cloud as if it might burn through any second and fall into the woods. [...] The sun burned so fast that it seemed to be trying to set everything in sight on fire. The White water tower was glazed pink and the grass was an unnatural green as if it were turning to glass.” (O'CONNOR, 1988, p. 241)

fazer.

A despeito das tentativas de Mrs. Cope de exercer sua autoridade sobre sua propriedade, os meninos continuam repetindo que a mata não pertencia a ela, nem a qualquer outra pessoa e que tudo pertencia a Deus. Embora houvesse apenas três mulheres morando na fazenda: Mrs. Cope, Sally Virgina e Mrs. Pritchard, um dos meninos comenta com o funcionário da fazenda: “Eu nunca vi um lugar com tanta praga de mulher, como é que você aguenta isso aqui?”³⁰⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 241).

Mesmo sendo adulta e proprietária das terras, Mrs Cope parece não ter poder em relação aos adolescentes, apenas pelo fato de que são do sexo masculino, reforçando mais uma vez a dualidade ativo-passivo:

“Mas a senhora não pode fazer nada”, Mrs. Pritchard disse. “Vai ter de aguentar esses moleques [...] e a senhora não tem o que fazer, a não ser cruzar os braços.”
 “Pois eu não vou ficar de braços cruzados”, Mrs. Cope disse. “Diga ao seu marido para pôs os cavalos na cocheira.”
 “Ele já pôs. Não se pode prever o que um moleque de treze anos é capaz de aprontar, quando ele é tão mal-intencionado e maldoso como um homem com o dobro dessa idade. Nunca se sabe onde voltará a fazer estripulias.”³⁰⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 240-241)

Apesar das tentativas, das conversas e do ultimato de Mrs. Cope aos meninos, dizendo que se não fossem embora ela chamaria o xerife, demonstrando mais uma vez sua falta de autoridade real, já que a solução seria chamar outro homem para que fosse respeitada, a fazendeira não consegue efetivamente evitar que os meninos destruam sua propriedade. Como várias outras personagens, Mrs. Cope é a mulher sulista que confia no poder das tradições de hospitalidade e das boas maneiras para protegê-la do mal exercido pelos homens e, quando isto falha, confia ainda no poder policial exercido por outros homens, mas nada é suficiente para mantê-la a salvo. A personagem é traída pelo próprio sistema sulista que busca

³⁰⁴ “‘I never seen a place with so many damn women on it, how do you stand it here?’” (O’CONNOR, 1988, p. 243)

³⁰⁵ “‘There ain’t a thing you can do about it,’ Mrs. Pritchard said. ‘What I expect is you’ll have them [...] and there’s nothing you can do but fold your hands.’ / ‘I do not fold my hands,’ Mrs. Cope said. ‘Tell Mr. Pritchard to put the horses up in the stalls.’ / ‘He’s already did that. You take a boy thirteen year old is equal in meanness to a man twict his age. It’s no telling what he’ll think up to do. You never know where he’ll strike next.’” (O’CONNOR, 1988, p. 243)

defender.

Se confiar no sistema e tentar defendê-lo e adequar-se na medida do possível ao papel feminino esperado não é o suficiente para que as mulheres tenham sua existência respeitada, revoltar-se contra o sistema, ou recusar-se a assumir o ideal tampouco é o suficiente para que as mulheres estejam à salvo da agressividade masculina, como veremos a seguir.

3.4 “Moças direitas não esfolam ninguém”: mulheres que não tentam se enquadrar

Além das personagens femininas que tentam defender, reproduzir e se adequar ao ideal da *Souther belle/lady*, há muitas personagens na ficção da autora que não fazem questão de adentrar o padrão desejável. Em geral, tais personagens são mais jovens e estão em conflito com uma mãe ou figura feminina que tenta castrá-las, adequá-las e ensiná-las a como ser uma “moça direita”.

Esse é o caso da menina de 12 anos em “A Temple of the Holy Ghost”³⁰⁶, que embora vivesse 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 consegue comportar-se de acordo com esse ideal, ela faz comentários sarcásticos, tira sarro das primas e mente. Por isso, ela sente-se degradada em relação ao ideal, o que a caracteriza como uma personagem grotesca.

...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.³⁰⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 309).

³⁰⁶ Uma análise mais detalhada dessa narrativa foi feita na dissertação de mestrado intitulada “O grotesco e a personagem feminina em contos de Flannery O’Connor”.

³⁰⁷ ...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).

“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” (BARCALA, 2017, p. 94). 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”³⁰⁸ (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”³⁰⁹ (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, 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” (BARCALA, 2017, p. 94). 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, contrariando a ideia difundida de que nenhuma mulher de O’Connor acaba bem, ou que todas elas são punidas por fugir às regras.

Ademais, quando as personagens têm um final não satisfatório, em geral o destino de violência e sofrimento é marcado por um personagem masculino, autor de tal punição. Não é, portanto, a lei divina que oprime as mulheres, mas a sociedade patriarcal e a autoridade masculina que não só falham em protegê-las, como também são a causa de seus sofrimentos.

Isto fica evidente também a partir da análise de Sally Virginia em “A Circle in the Fire”, que “era uma menina pálida e gorda, de doze anos, meio trombuda e meio vesga, que tinha uma boca enorme, cheia de brilhos prateados”³¹⁰ (O’CONNOR,

³⁰⁸ “Hep me not to give her so much sass. Hep me not to talk like I do.” (O’CONNOR, 1988, p. 208).

³⁰⁹ “I don’t dispute hit. This is the way He wanted me to be.” (O’CONNOR, 1988, p. 209).

³¹⁰ “She was a pale fat girl of twelve with a frowning squint and a large mouth full of silver bands.” (O’CONNOR, 1988, p. 238)

2008, p. 234). Os brilhos prateados ou *silver bands* em inglês indicam que a menina usava aparelho ortodôntico além dos óculos, como aparece mais adiante na narrativa. Sua descrição física já deixa clara sua falha em atingir os padrões de beleza que eram impostos até mesmo para meninas de doze anos. O nome Virginia, remetendo a virgindade e pureza, assim como a idade, o comportamento da menina e a insistência do narrador em chamá-la de criança indicam sua imaturidade e inexperiência. Ela cresceu em um ambiente relativamente protegido e assiste a todas as interações da mãe com os meninos pela janela do andar de cima da casa.

É Sally Virginia que primeiramente avista a chegada dos meninos e se esconde para observar sem ser vista. Ao longo de toda a narrativa, a menina mais assiste aos acontecimentos de forma indireta, pela janela, do que realmente toma parte neles, reforçando ainda outra vez a sensação de clausura instalada na narrativa. Enquanto os meninos de treze anos, apenas um ano mais velhos que Sally Virginia, podiam viajar de carona até a fazenda e viver como bem entendessem, a menina apenas lê livros e observa a vida na fazenda. A dualidade ativo-passivo é reforçada desde a infância.

A menina, no entanto, ainda parece não se dar conta das implicações cotidianas do machismo da sociedade sulista em sua vida, algo que está prestes a mudar:

Subitamente a criança à janela pôs a cabeça bem para fora, gritou ufa! e, de olhar arrevesado, com a língua toda a lhe saltar pela boca, deu a impressão de que ia vomitar.

O garoto maior, olhando para cima, encarou-a. “Meu Deus”, exclamou então num resmungo, “outra mulher!”

Ela saiu da janela, deu uns passos para trás e se encostou na parede. Assumira uma expressão furiosa, como se tivesse levado um tapa na capa sem saber quem o havia dado. Tão logo os garotos se afastaram, desceu até a cozinha, onde Mrs. Cope estava lavando a louça, e disse: “Se eu puser a mão nesse menino maior, sou bem capaz de esfolar ele vivo”.

“Não se meta com eles”, disse Mrs. Cope, virando-se de pronto. “Moças direitas não esfolam ninguém. Deixa eles pra lá, que amanhã de manhã já irão embora.”

Mas a manhã chegou e não foram.³¹¹ (O’CONNOR, 2008, p. 239)

³¹¹ “The child suddenly stuck her head far out the window and said, ‘Ugggghrrhh,’ in a loud voice, crossing her eyes and hanging her tongue out as far as possible as if she were going to vomit. / The large boy looked up and stared at her. ‘Jesus,’ he growled, ‘another woman.’ / She dropped back from the window and stood with her back against the wall, squinting fiercely as if she had been slapped in the face and couldn’t see who had done it. As soon as They left the steps, she came down into the kitchen where Mrs. Cope was washing the dishes. ‘If I had that bid by down I’d beat the daylight out of

O tapa na cara que Sally Virginia sente é a percepção de que está presa num sistema que odeia mulheres, no qual até mesmo um adolescente de 13 anos pode ter mais poder do que uma mulher feita. No entanto, a essa altura do conto a menina ainda não percebe a origem desse “tapa na cara”, ela apenas sente raiva contra o que instintivamente acredita ser uma injustiça.

Embora ainda muito imatura, Sally Virginia também menospreza os medos e receios da mãe, com quem tem uma relação complicada. A menina gosta de ler livros, despreza o trabalho doméstico e as “boas maneiras” e recebe reprimendas da mãe por isso. Assim como muitas outras personagens de O'Connor (Hulga, Mary Grace, a menina de doze anos), Sally Virginia não deseja se adequar ao padrão da *Southern belle*, ao contrário, ela deseja sair de sua vida de observação passiva dos acontecimentos para defender a mãe de forma ativa, enfrentando os meninos e vivendo uma aventura. Dessa forma, quando Mrs. Cope acredita erroneamente ter se livrado dos adolescentes e volta sua atenção para a filha, o conflito entre as expectativas da mãe em relação ao padrão de filha que gostaria de ter e as expectativas da filha para si mesma entram em conflito:

...voltou sua atenção para a criança, que tinha posto um macacão por cima do vestido e, na cabeça, enterrado o mais possível, um velho chapéu de feltro de homem, e que agora se armava com duas pistolas numa cartucheira decorada quase à altura dos óculos, que parecia espremer a vermelhidão em seu rosto. Mrs. Cope a observou com um olhar de tragédia e se desdobrou em perguntas: “Qual a razão dessa aparência idiota? E se chegar uma visita? Será que você não cresce nunca? O que vai ser de você? quando eu te olho, tenho vontade de chorar! Às vezes até parece que você é igual a Mrs. Pritchard!”. “Me deixe em paz”, disse a menina em tom muito irritado. “Me deixe em paz, sim? Só isso. Eu não sou você, não”, e lá se foi para a mata como se estivesse no encalço de algum inimigo, com a cabeça jogada bem para frente e cada mão agarrada numa arma.³¹² (O'CONNOR, 2008, p. 245–246)

him,’ she said. / ‘You keep away from those boys,’ Mrs. Cope said, turning sharply. ‘Ladies don’t beat the daylight out of people. You keep out of their way. They’ll be gone in the morning.’ / But in the morning They were not gone.” (O'CONNOR, 1988, p. 241–242)

³¹² “...she turned her attention to the child who had put on a pair of overalls over her dress and had pulled a man’s old felt hat down as far as it would go on her head and was arming herself with two pistols in a decorated holster that she had fastened around her waist. The hat was very tight and seemed to be squeezing the redness into her face. It came down almost to the tops of her glasses. Mrs. Cope watched her with a tragic look. ‘Why do you have to look like an idiot?’ she asked. ‘Suppose company were to come? When are you going to grow up? What’s going to become of you? I look at you and I want to cry! Sometimes you look like you might belong to Mrs. Pritchard!’ / ‘Leave me be,’ the child said in a high irritated voice. ‘leave me be. I ain’t you,’ and she went off to the woods as if

Em contraste com as roupas elegantes que as mulheres vestiam para parecer ladies (chapéus, luvas, babados, flores), Sally Virginia veste um macacão, uma roupa normalmente usada por homens e por pessoas da classe trabalhadora, por facilitar os movimentos do trabalho. Além de tudo, ela veste o macacão por cima do vestido, considerado pela mãe uma escolha mais adequada e feminina, um chapéu masculino e duas pistolas. Basicamente, a menina se veste de menino por cima de suas vestes femininas para poder ir enfrentá-los. Mrs. Cope ignora a tentativa da filha de se travestir de autoridade, para poder expulsar os invasores, como as duas pistolas (símbolo fálico) claramente evidenciam. Pensando no conceito de carnavalização ou grotesco de Bakhtin como relativização e rebaixamento da autoridade, pela lógica das coisas “ao avesso”, da inversão, da paródia e dos travestis, ao vestir-se de menino, Sally Virginia está também operando um rebaixamento do ideal de masculinidade sulista e torna-se cômica nesse sentido.

Com suas pistolas em punho, a menina entra na mata e começa a performar sua recém adquirida autoridade para com as árvores:

“Vou pegar um por um, vou acabar com a raça de vocês. Dêem as caras, vamos! DÊEM AS CARAS!”, disse brandindo uma das armas ao passar por um grupo de pinheiros de caules longos e nus, quatro vezes mais altos do que ela. Sempre a avançar, com murmúrios e resmungos que iam de si para si, valia-se da arma empunhada para com ela afastar os galhos que eventualmente barrassem seu caminho. De vez em quando, ao fazer uma pausa para tirar da roupa alguma rama cheia de espinhos que nela havia grudado, dizia: “me largue, me deixe em paz, eu já disse”, dando uma cacetada na rama com a arma antes de voltar a andar.³¹³ (O’CONNOR, 2008, p. 246).

Por mais cômica e risível que a cena da menina enfrentado galhos com pistolas pareça, ela evidencia seu desejo real enquanto menina que acaba de perceber as desvantagens de tornar-se mulher em uma sociedade patriarcal de ter

she were stalking out an enemy, her head thrust forward and each hand gripped on a gun.” (O’CONNOR, 1988, p. 247–248)

³¹³ “‘I’m going to get you,’ she said. ‘I’m going to get you one by one and beat you black and blue. Line up. LINE UP!’ she said and waved one of the pistols at a cluster of long bare-trunked pines, four times her height, as she passed them. She kept moving, muttering and growling to herself and occasionally hitting out with one of the guns at a branch that got in her way. From time to time she stopped to remove the thorn vine that caught in her shirt and she would say, ‘Leave me be, I told you. Leave me be,’ and give it a crack with the pistol and then stalk on.” (O’CONNOR, 1988, p. 248)

seu caminho livre, de que a “deixem em paz”, ou, em inglês “*leave me be*”, o que pode significar “deixe-me ser” ou “deixe-me existir”. Ao vociferar essa expressão repetidas vezes, Sally Virginia está pedindo para que permitam que ela seja ela mesma, para que possa existir enquanto mulher nessa sociedade da maneira que desejar, sem que sua existência seja constantemente ameaçada. Sally Virginia é grotesca e corporifica ao mesmo tempo o rebaixamento do ideal de feminilidade e de masculinidade neste conto e mesmo performando uma ideia de masculinidade assertiva, ela “cuidou de deixar os pés plantados firmemente no chão. Por várias vezes ergueu-os e tornou a abaixá-los, para calcar a terra, enraivecida, como se estivesse esmagando alguma coisa no chão”³¹⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 246).

Na mata, a menina consegue realmente encontrar os adolescentes, que tomavam banho nus no tanque das vacas. Sally Virginia mais uma vez os observa escondida atrás de um tronco, voltando a seu papel de menina observadora. Quando ela percebe que os meninos vão incendiar a mata, confirmando o maior medo de sua mãe, ela alcança verdadeira compreensão de seu enclausuramento na fazenda e num corpo feminino que lhe relega uma posição vulnerável e desprivilegiada na sociedade, mesmo quando ela tenta compensar com as pistolas. Suas armas e sua roupa eram inúteis contra o fogo e “ela tentou correr pelo pasto, mas suas pernas estavam muito pesadas, e ali ficou, oprimida por uma aflição inédita, que nem sabia direito de onde vinha nem nunca havia sentido”³¹⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 248). Felizmente, ela consegue correr e voltar para a mãe, mas a marca de seu encontro com a misoginia e o machismo está em sua face “estampada em branco e vermelho”³¹⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 248). Quando vê a mãe novamente, reconhece nela “a face da aflição que pela primeira vez ela mesma tinha sentido – mas que, estampada na mãe, dava a impressão de ser bem velha, de pertencer a qualquer um, fosse um negro, um europeu ou até mesmo o próprio

³¹⁴ “she planted both feet carefully and firmly on the ground. She lifted them and put them down several times, grinding them fiercely into the dirt as if she were crushing something under her heels.” (O’CONNOR, 1988, p. 248)

³¹⁵ “She turned and tried to run across the field but her legs were too heavy and she stood there, weighted down with some new unplaced misery that she had never felt before.” (O’CONNOR, 1988, p. 250)

³¹⁶ “embossed red and white” (O’CONNOR, 1988, p. 250)

Powell”³¹⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 249).

No contexto dos anos 1950, logo após a Segunda Guerra Mundial, a aflição ou o sentimento de medo e vulnerabilidade poderiam aparecer igualmente no rosto de uma mulher, um negro, um refugiado europeu ou até mesmo um menino adolescente, no entanto, de todas essas pessoas mencionadas o único que havia efetivamente causado a expressão de aflição tanto em Sally Virginia quanto em sua mãe fora Powell. Assim, embora muitas explicações de cunho religioso existam sobre o final da narrativa, é possível perceber em “A Circle in the Fire” o primeiro encontro de uma menina inocente com a misoginia e o machismo e sua percepção de quão frágil sua posição e sua segurança em tal sociedade são, ainda que ela permaneça à margem, observando a ação apenas das janelas e de trás das árvores. Sua existência está sempre ameaçada.

Talvez o exemplo mais claro dessa ameaça seja Mary Fortune, de “A View of the Woods”³¹⁸. Considerada por seu avô, Mark Fortune como sua cópia fiel e a única parente a quem ele respeita, a menina de nove anos fica presa na disputa entre seu avô, dono da fazenda onde morava, e seu pai Pitts. Na única vez em que contradiz o avô, opondo-se à venda do “gramado” (parte da fazenda que Pitts gostava), 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” (BARCALA, 2017, p. 95). 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:

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!”³¹⁹.

³¹⁷ “It was the face of the new misery she felt, but on her mother it looked old and it looked as if it might have belonged to anybody, a Negro or a European or to Powell himself” (O’CONNOR, 1988, p. 250-251)

³¹⁸ Uma análise mais detalhada dessa narrativa foi feita na dissertação de mestrado intitulada “O grotesco e a personagem feminina em contos de Flannery O’Connor”.

³¹⁹ *With their faces about a foot apart, each held the same expression. until the noise had receded.*

(O'CONNOR, 2008, p. 432).

A comparação da menina com Jezabel, 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” (BARCALA, 2017, p. 96). Sua fala demonstra uma postura misógina de acreditar que a degradação moral está sempre associada ao feminino e o mal a uma mulher adulta.

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 avô em sua disputa pelo poder e pela dominação, caracterizadas no conto como parte de um sistema de valores falocêntrico, Mary Fortune acaba morta pelas mãos do avô e 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 são entendidos como bens intercambiáveis e o homem que possui ou controla mais vence. Assim, ao apresentar Mary como vítima fatal da guerra de poder entre Fortune e Pitts, O'Connor estendeu a crítica a todo o sistema patriarcal.

Também a personagem Star Drake, ou Sarah Ham, de “The Comforts of Home” (1965), sofre desde a infância com a misoginia, a violência e a tentativa de apagar sua existência. Oposta a toda idealização, sendo uma ameaça para o protagonista Thomas, que a vê como uma *femme fatale*, Star é uma moça de dezenove anos que havia sido presa por passar um cheque sem fundos. A mãe de Thomas, uma viúva fazendeira, lê sobre Star no jornal local, decide visitá-la na

*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)

cadeia e, compadecida de sua situação, tenta ajudá-la com um advogado, conseguindo sua liberdade condicional. Star vai trabalhar numa loja de rações, mas perde o emprego e é expulsa da pensão em que vivia por estar embriagada. Ela é então levada para a fazenda, para desgosto de Thomas, um homem na faixa dos trinta anos, solteiro e presidente do instituto histórico local.

Logo na segunda frase do conto percebemos o desprezo de Thomas por Star:

Sua mãe e a safadinha estavam descendo. Desajeitada e lerda, a mãe emergiu aos poucos, e a seguir deslizaram para fora as pernas compridas e ligeiramente tortas da safadinha, vestido puxado acima dos joelhos. [...] Pelo corpo forte de Thomas a raiva se juntou com intensidade silenciosa e ameaçadora, como uma turba se aglomera.³²⁰(O'CONNOR, 2008, p. 481)

A expressão utilizada em inglês era, na realidade, *“little slut”* que poderia ter sido traduzida como “vadiazinha”, pois manteria também o sentido de alguém que não se dedica a atividades consideradas produtivas. Em todo caso, podemos perceber por este trecho que Thomas estava objetificando a moça, julgando seu caráter e sua sexualidade por sua roupa; prática frequentemente denominada de *slutshaming*. 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”.

No período de oito dias que passou na casa da família, Star entrou nua no quarto de Thomas por repetidas vezes e tentava seduzi-lo sem sucesso, sendo enxotada por ele com uma cadeira, numa imagem que remonta aos antigos domadores de feras dos circos. Thomas chega a comparar Star com uma “gata”, “um perigoso felino” ³²¹ (O'CONNOR, 2008, p. 482) e um *“ragamuffin”* ³²² (O'CONNOR, 1988, p. 576), uma raça de gato doméstico e uma expressão informal para “maltrapilho”. Mas, embora o contato físico entre os dois nunca tenha ocorrido de fato, e apesar do aparente desprezo de Thomas por Star, sua atração por ela também era nítida, conforme suas reações à presença e à risada da moça deixam

³²⁰ “His mother and the little slut were getting out of it. His mother emerged slowly, stolid and awkward, and then the little slut’s long slightly bowed legs slid out, the dress pulled above the knees. [...] Rage gathered throughout Thomas’s large frame with a silent ominous intensity, like a mob assembling.” (O'CONNOR, 1988, p. 573)

³²¹ “a dangerous cat” (O'CONNOR, 1988, p. 574)

demonstrar: “a risada da garota, partindo desembestada da cozinha, passou pelo corredor de trás e içou-se pelo poço da escada para penetrar em seu quarto, onde o atingiu como descarga elétrica. Ele pulou e ficou olhando ao redor.”³²³ (O’CONNOR, 2008, p. 481) e “a risada da garota ressoou uma segunda vez para cima, Thomas estremeceu” (O’CONNOR, 2008, p. 482). Enquanto Star está por perto, Thomas sequer consegue se concentrar em seu trabalho.

Thomas despreza Star por sua sexualidade ativa e agressiva, e acredita que ela vai corromper a paz do seu lar com a mãe. Ele ameaça ir embora da fazenda se a mãe não mandar Star embora, porém “não sabia onde achar a mala, detestava arrumar bagagem, precisava dos seus livros, sua máquina de escrever não era portátil, estava acostumado com um cobertor elétrico e não suportava comer em restaurantes”³²⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 481), isto é, apesar de dizer não suportar a presença de Star, que ameaçava sua sexualidade, Thomas prefere isso a deixar os “confortos do lar” providos por sua mãe.

Além de sentir-se ameaçado pela presença de Star, Thomas sente-se impotente diante da mãe, de quem se ressentia por ter trazido a moça para sua casa. Assim que expulsa Star de seu quarto com a cadeira, a mãe de Thomas dá de cara com ele, que “ainda erguia a cadeira à sua frente, como se agora fosse subjugar outra fera”³²⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 482) e assim invade o quarto da mãe fechando a porta atrás de si, assim como Star acabara de fazer com ele. Sua masculinidade está sempre sendo ameaçada ou desacreditada, seja pelas mulheres que não se submetem a ele, seja pela “presença” do pai autoritário em sua memória, assombrando-o constantemente: “Queria deixar a mãe bem ciente do seu desagrado. [...] Sentia a voz de seu pai a martelar na cabeça. / “Ô, seu cabeça mole”, dizia o velho, “vê se agora você se impõe. Mostre a ela quem manda, porque senão ela é que vai mostrar” (O’CONNOR, 2008, p. 491).

³²³ “the girl’s laugh shot up from the kitchen, through the back hall, up the stairwell and into his room, making for him like a bolt of electricity. He jumped to the side and stood glaring about him.” (O’CONNOR, 1988, p. 573)

³²⁴ “He did not know where his suitcase was, he disliked to pack, he needed his books, his typewriter was not portable, he was used to na electric blanket, he could not bear to eat in restaurants.” (O’CONNOR, 1988, p. 573)

³²⁵ “as if he were about to quell another beast” (O’CONNOR, 1988, p. 574)

Comparado ao pai, fazendeiro de sucesso, que impunha sua vontade para a mulher e era amigo do xerife, Thomas sente-se insuficiente em sua virilidade. O pai morto, representando a consciência patriarcal, lhe provoca: “Deixa então ela te esmagar”, dizia ele. “Você não é como eu. Não chega nem a ser homem.”³²⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 492). Já sua mãe é uma lembrança insistente de que o filho não se iguala ao pai. Quando tenta confrontar a mãe sobre sua caridade exagerada com Star, Thomas afirma: “‘Você não é lógica’, disse em voz fraca. ‘Ele teria te dobrado’”, em referência ao pai. A mãe lhe responde: “‘Você’, disse, ‘não é como ele’”³²⁷. (O’CONNOR, 2008, p. 492). Portanto, o aparecimento de Star apenas evidencia que Thomas não se sente viril o suficiente para assumir um papel de autoridade patriarcal, porém sente-se rebaixado e enfurecido quando sua mãe justifica suas ações para com a moça comparando-a com ele. Thomas não é o ideal de masculinidade sulista, mas também não admite ser comparado com uma mulher.

Nem o pai nem a mãe de Thomas conferem a ele a autoridade fálica necessária para a superação da fase edípica, autoridade esta que ele tenta “emprestar” do xerife para exercer sobre Star e sua mãe. O resultado dessa sensação de rebaixamento e dessa castração sofridas por Thomas é a raiva direcionada à mãe (já que o pai morreu) e às mulheres em geral, ou a misoginia expressada ao longo da narrativa, mas principalmente pelo xerife, “uma nova edição do pai de Thomas” (O’CONNOR, 2008, p. 495), segundo o próprio texto.

Devido ao desprezo de Thomas, Star tenta o suicídio e corta os pulsos de forma superficial. Após esse momento, o revólver de Thomas, herança do pai, desaparece de sua gaveta. Numa tentativa de mandá-la de volta para a cadeia, Thomas procura o xerife com a alegação de que Star lhe roubara a pistola. Ao ouvir isso, o xerife Farebrother (nome que remonta a “*fair brother*”, lembrando a fraternidade masculina) afirma: “‘Ele’ [...] ‘nunca deixava nada lhe crescer sob os pés. Sobretudo se era plantado por mulher’”³²⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 500). Thomas,

³²⁶ “Let her run over you, he said. You ain’t like me. Not enough to be a man.” (O’CONNOR, 1988, p. 583)

³²⁷ “‘You are not logical,’ he said in a limp voice. ‘He would have put his foot down.’ / The old lady stiffened. ‘You,’ she said, ‘are not like him.’” (O’CONNOR, 1988, p. 582)

³²⁸ “‘He,’ the sheriff said, ‘never let anything grow under his feet. Particularly nothing a woman planted.’” (O’CONNOR, 1988, p. 590)

no entanto, sente-se mais ofendido quando o xerife se refere à mãe e a Star como “aquelas duas mulheres”³²⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 501), como se ser mulher por si já constituísse uma ofensa.

Star Drake, ou Sarah Ham, por sua vez, é o oposto de Thomas. Star age sobre seus desejos e pulsões enquanto Thomas apenas reflete sobre eles e os nega. Oposta ao ideal de passividade da mulher sulista, Star até mesmo muda seu nome, que remetia literalmente a um pedaço de carne (*ham* significa presunto em inglês) e a uma personagem bíblica, para indicar sua tentativa de controle sobre a própria vida de ação. É interessante notar que Thomas nunca se refere a ela pelo nome, e por vezes insiste em lembrar seu nome de batismo. Star explica para a mãe de Thomas que seus psiquiatras a diagnosticaram com ninfomania, fato que explicaria seu comportamento pouco convencional.

“Ninfomaníaca”, ela murmurou.

“Ninfomaníaca”, disse ele furioso. “Não é preciso que ela te forneça nomes fantasia. É uma tarada, isso é tudo que você precisa saber. Nasceu sem a faculdade moral – como alguém nasce sem uma perna ou um rim. Você entende?”

“Sempre fico pensando que podia ser com você” [...]

Thomas sentiu uma profunda e insuportável aversão por si mesmo, como se lentamente ele estivesse se transformando na garota.³³⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 483)

Por esse trecho é possível ver não apenas a ignorância da mãe sobre o assunto, como também o conhecimento e a repulsa de Thomas pela condição da moça. Para ele, sentir desejo sexual ou ser alvo da caridade e da pena da mãe equivalem a ser “rebaixado” à condição de mulher. De acordo com Carol Groneman,

O termo ninfomania é associado à noção de sexualidade insaciável das mulheres, devoradora, depravada, doente. Evoca uma mulher agressivamente sexual que tanto aterroriza quanto excita os homens. [...] O desejo sexual “excessivo” das mulheres é, no entanto, um conceito muito mais ambíguo que o alcoolismo, os furtos ou os incêndios habituais.³³¹ (GRONEMAN, 1994, p. 337).

³²⁹ “them two women” (O’CONNOR, 1988, p. 591)

³³⁰ “‘Nimpermaniac,’ she murmured./‘Nymphomaniac,’ he said fiercely. ‘She doesn’t need to supply you with any fancy names. She’s a moral moron. That’s all you need to know. Born without the moral faculty – like somebody else would be born without a kidney or a leg. Do you understand?’/ ‘I keep thinking it might be you,’ [...] Thomas felt a deep unbearable loathing for himself as if he were turning into the girl.” (O’CONNOR, 1988, p. 576–577)

³³¹ “The term nymphomania resonates with a sense of the insatiable sexuality of women,

Historicamente, manifestar qualquer desejo sexual era considerado “doentio” e “excessivo” para as mulheres, que deveriam ser o objeto passivo e responsivo do desejo sexual masculino. Atos comuns como sonhos eróticos, masturbação, orgasmo e iniciativa sexual, mesmo quando para com os próprios maridos, eram considerados como depravados para as mulheres, vistas como apenas reprodutoras. Groneman relata que mesmo o discurso científico, até o século XIX e início do século XX, tratava com muita desconfiança até mesmo as menores manifestações de atividade (em oposição à passividade) sexual feminina. Gayle Rubin reitera essa postura que denomina de negatividade sexual: “As sociedades ocidentais geralmente consideram o sexo uma força perigosa, destrutiva e negativa” (RUBIN, 2017, p. 81) e completa:

Trata-se de uma cultura que sempre aborda o sexo com desconfiança. Ela constrói e julga quase todas as práticas sexuais segundo sua pior expressão possível. O sexo é considerado culpado até que se prove a sua inocência. Praticamente todos os comportamentos eróticos são considerados maus a menos que se estabeleça uma razão específica para isentá-los. As desculpas mais aceitáveis são o casamento, a reprodução e o amor. (RUBIN, 2017, p. 82)

Nunca houve um consenso exato sobre o que seria a ninfomania e o tratamento adequado, mas muitas vezes esse diagnóstico justificava a remoção dos ovários ou do clitóris como forma de controle do desejo. Qualquer comportamento só poderia ser considerado anormal ou excessivo a partir de uma norma socialmente imposta e a norma, na sociedade ocidental de uma forma geral, era a passividade e a negação do desejo e do prazer femininos. O próprio discurso médico reiterou, portanto, muitas crenças misóginas e colaborou para a opressão das mulheres.

O modelo médico de papéis de gênero com base biológica do final do século XIX previa que as mulheres que saíam da norma eram consideradas doentes. Essas mulheres atávicas que demonstraram muito desejo sexual, atividade sexual excessiva ou “inversão” de seu papel designado desafiaram severamente as noções de modéstia e passividade femininas inatas. [...] Lésbicas, ninfomaníacas e prostitutas - e, por extensão, sufragistas, feministas e a mulher moderna - eram consideradas não

devouring, depraved, diseased. It conjures up an aggressively sexual female who both terrifies and titillates men. [...] 'Excessive' female sexual desire is, however, a much more ambiguous concept than habitual drunkenness, shoplifting, or setting fires.”

apenas doentes, mas também perigosas.³³² (GRONEMAN, 1994, p. 356).

Muito desse modelo persistiu até o século XX, como a ideia de que o desejo sexual excessivo tinha causa biológica e era um desvio moral (por mais contraditório que seja esse discurso) e provavelmente compôs os sentimentos misóginos de Thomas. Rubin também reforça essa afirmação, mesmo na década de 1980, afirmando que as consequências do moralismo em relação ao sexo no século XIX sentem-se até no século XX e “deixaram uma forte marca nas atitudes relacionadas ao sexo, na prática médica, na educação de crianças, nas angústias parentais, na conduta policial e na legislação sobre o sexo” (RUBIN, 2017, p. 64). Ademais, o discurso sobre a ninfomania também envolvia um preconceito de classe, pois as mulheres da classe trabalhadora “eram percebidas como excessivamente lascivas e oportunistas sexuais”³³³ (GRONEMAN, 1994, p. 358). Para os médicos e psicanalistas dos séculos XIX e XX, o problema ocorria quando mulheres de classe média e alta exibiam comportamentos considerados lascivos, pois estas deveriam se satisfazer com o lar e o cuidado dos filhos.

Assim, não é possível saber com clareza se a personagem Star realmente sofria de algum distúrbio sexual ou se apenas exibia um comportamento mais ativo do que seria aceitável para os padrões da época, mas a partir do acima exposto, seria bastante provável que Star fosse alvo do preconceito dos psiquiatras pelos quais passou, conforme ela mesma relata:

A pobre coitada, Star, tinha sido criada por uma madrastra já com três filhos, um dos quais, bem grandinho, abusou tanto dela, de maneiras tão horrorosas, que ela foi forçada a fugir e procurar sua mãe verdadeira. Quando a encontrou, a verdadeira a mandou para diferentes orfanatos para livrar-se dela. Foi forçada a fugir de todos eles pela presença de perversos e sádicos tão monstruosos que seus atos desafiavam qualquer descrição. [...] O advogado achou que aquela história de atrocidades repetidas era na maior parte invenção. Mas, quando explicou à mãe de Thomas que a garota era uma personalidade psicopática, não suficientemente maluca para o

³³² “*The late nineteenth-century medical model of biologically based gender roles meant that women who stepped outside the norm were assumed to be diseased. These atavistic women who evidenced too much sexual desire, excessive sexual activity, or 'inversion' of their assigned role severely challenged notions of innate female modesty and passivity. [...] Lesbians, nymphomaniacs, and prostitutes – and by extension, suffragists, feminists, and the modern woman – were considered not only diseased, but dangerous as well*”

³³³ “*working-class women who were perceived as inordinately lustful and as sexual opportunists*”

hospício, nem suficientemente criminosa para a cadeia, ela sentiu mais do que nunca. A garota admitiu prontamente que era tudo mentira, porque era uma mentirosa congênita; mentia, disse, porque era muito insegura. Tinha passado pelas mãos de vários psiquiatras que deram os últimos toques em sua educação. Ela sabia que o seu era um caso sem esperança.³³⁴ (O'CONNOR, 2008, p. 486–487)

Apesar de dizer que mentiu sobre os abusos, Star parece ter passado por uma infância e adolescência conturbadas e que, por ninguém acreditar em sua palavra, prefere negar suas experiências, que a afetam grandemente, como a prisão, a inabilidade de permanecer empregada e o abuso de bebidas alcoólicas evidenciam. Embora tenha sido rotulada como ninfomaníaca, o comportamento exibido por ela na narrativa é de uma sedutora apenas.

Além disso, ninguém parece questionar a “ninfomania” de Star, mas desconfiam dos relatos de abusos sofridos. Groneman (1994) também relata desconfiança de médicos e psicanalistas (inclusive Freud) sobre os relatos de abusos sexuais de parentes sofridos por suas pacientes “ninfomaníacas”. Para eles tais abusos eram apenas fruto do desejo “exacerbado” e da imaginação fértil das mulheres. Hoje sabemos, com base em estatísticas sobre assédio e abuso sexual, que a grande maioria de tais relatos possivelmente era verdadeira e, portanto, podemos supor que Star possa ter realmente passado por isso na infância. Sua palavra, como a de muitas outras mulheres não-fictícias, é constantemente desacreditada e desprezada por figuras masculinas em posição de autoridade, como psiquiatras, advogados e Thomas.

Após constatar o sumiço da arma e pedir ao xerife para revistar as coisas de Star, Thomas volta para casa e percebe que o revólver estava novamente na gaveta. Ele acredita que Star tenha devolvido a arma antes de o xerife chegar e

³³⁴ “The poor girl, Star, had been brought up by a stepmother with three children of her own, one an almost grown boy who had taken advantage of her in such dreadful ways that she had been forced to run away and find her real mother. Once found, her real mother had sent her to various boarding schools to get rid of her. At each of these she had been forced to run away by the presence of perverts and sadists so monstrous that their acts defied description. [...] The lawyer found that the story of the repeated atrocities was for the most part untrue, but when he explained to her that the girl was a psychopathic personality, not insane enough for the asylum, not criminal enough for the jail, not stable enough for society, Thomas’s mother was more deeply affected than ever. The girl readily admitted that her story was untrue on account of her being a congenital liar; she lied, she said because she was insecure. She had passed through the hands of several psychiatrists who had put the finishing touches to her education. She knew there was no hope for her.” (O'CONNOR, 1988, p. 577–578)

decide plantá-la na bolsa da moça para incriminá-la. “A bolsa vermelha, quando a agarrou, ao tato lhe pareceu como pele e, quando se abriu, trouxe-lhe um cheiro inconfundível da garota. Lá dentro ele enfiou o revólver, tremendo, e se encolheu. Num vermelho fechado, feioso, seu rosto ardia”³³⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 503). Esse ato é uma metáfora da relação sexual entre Thomas e Star, que não ocorre no conto, porém a sensação de Thomas ao tocar a bolsa que lhe lembrava pele e que tinha o cheiro se Star para colocar um objeto claramente fálico dentro é a prova do desejo de Thomas. Além disso, Star vê a atitude do rapaz e o denuncia, achando a situação cômica e nesse momento “sua expressão pareceu abrir-se toda de súbito, tal como a bolsa, quando Thomas a tocou, tinha se aberto”³³⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 503). Star se revolta com a atitude de Thomas e com seu impulso de dizer à mãe, que aparecia na sala no momento, que ele havia “encontrado” a arma na bolsa da garota. Sua mãe, que até então tentava defendê-lo, reconhece o “som da outra presença na voz dele”³³⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 504), ou seja, a presença do falecido pai, e defende Star na luta corporal que ambos iniciam.

Thomas tem a arma nas mãos e Star o ataca, tentando pegá-lo pelo pescoço. Nesse momento, Thomas, estimulado pela voz do pai, atira em Star, “como um tiro para acabar com o mal no mundo, que ele mesmo ouviu como a explosão que acabava com as risadarias das safadas e silenciava todos os gritos, nada deixando para perturbar a paz da ordem perfeita”³³⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 504), porém a bala atinge e mata a mãe e, por fim, o xerife vê a cena e conclui que Thomas queria matar a mãe e incriminar a garota. Numa literalização do complexo de Édipo, Thomas mata a mãe que se interpunha entre si e o objeto de seu desejo e a sua validação como homem pelo pai, para se livrar da sensação de castração evidenciada por Star.

³³⁵ “He grabbed the red pocketbook. It had a skin-life feel to his touch and as it opened, he caught an unmistakable odor of the girl. Wincing, he thrust in the gun and then drew back. His face burned na ugly dull red.” (O’CONNOR, 1988, p. 592)

³³⁶ “All at once her expression. seemed to open as the purse had opened when Thomas touched it.” (O’CONNOR, 1988, p. 593)

³³⁷ “the sound of the other presence in his voice” (O’CONNOR, 1988, p. 593)

³³⁸ “like a sound meant to bring na end to evil in the world. Thomas heard it as a sound that would shatter the laughter of sluts until all shrieks were stilled and nothing was left to disturb the peace of perfect order” (O’CONNOR, 1988, p. 593)

Assim, apesar de a mãe de Thomas ser a grande vítima da narrativa, podemos concluir que ele também sofre uma punição por sua misoginia e sua atitude em relação a Star e à mãe, já que Thomas é preso e, mesmo com uma boa defesa, sofrerá as consequências legais por ter matado a mãe. Mesmo se deixasse a prisão, Thomas não encontraria mais aquele lar com todas as suas necessidades supridas miraculosamente por sua mãe e teria que se deparar com a realidade de que era ele e não Star que ameaçava a paz doméstica da fazenda. Thomas e sua mãe são vítimas das ações do rapaz.

3.5 “Mais diferente dos outros e mais igual a si mesma”: mulheres intelectuais e escritoras

Embora fosse uma escritora e leitora ávida, com conhecimentos de Filosofia e Teologia, Flannery O'Connor declarava desprezo a figuras de intelectuais. Seu problema com o trabalho intelectual era que, frequentemente, ficava preso em abstrações e não produzia algo que ela achasse concreto. Em carta escrita em 1957, O'Connor afirma: “Eu não sou uma intelectual e tenho horror a fazer uma idiota de mim mesma com afirmações abstratas e teorias...”³³⁹ (O'CONNOR, 1979, p. 202). Ela acreditava que sua arte era uma arte da encarnação, isto é, de trazer ao concreto alguma crença espiritual sua. Dessa forma, sua obra é permeada de intelectuais ou, mais especificamente, aspirantes a intelectuais homens e mulheres que são, na realidade, pessoas imaturas e incompetentes na vida cotidiana, porém com clara inspiração na própria autora. Sobre isso, O'Connor afirma em carta:

Agora eu compreendo que alguma coisa de si mesmo passa [para a escrita] e frequentemente é algo do qual não se está consciente. Além disso, para ter simpatia por qualquer personagem, você tem que colocar uma grande medida de si mesma nele.³⁴⁰ (O'CONNOR, 1979, p. 105)

Há em seus contos algumas personagens mais semelhantes a O'Connor, que,

³³⁹ “I’m not an intellectual and have a horror of making an idiot of myself with abstract statements and theories ...”

³⁴⁰ “Now I understand that something of oneself gets through and often something that one is not conscious of. Also to have sympathy for any character, you have to put a good deal of yourself in him.”

no entanto, percebem a si mesmas ou querem ser compreendidas como intelectuais. Dentre elas podemos destacar Hulga/Joy de “Good Country People”, Mary Grace de “Revelation”, Miss Willerton de “The Crop” e Mary Elizabeth de “The Partridge Festival”. As duas primeiras personagens foram analisadas em maior profundidade na dissertação de mestrado, mas é importante destacar novamente algumas de suas características.

Tanto em “Good Country People” quanto em “Revelation” “há uma filha com algum tipo de excesso corporal, muito inteligente, dedicada aos livros e rude com as pessoas que a cercam” (BARCALA, 2017, p. 101). Hulga era loura, gorda e com uma das pernas amputadas substituída por uma perna de pau e Mary Grace, é descrita também como gorda e com o rosto “azul de tanta acne”³⁴¹ (O’CONNOR, 2008, p. 607). Ambas usam óculos grossos e dedicam-se com afinco à leitura, como a mãe de Mary Grace conta: “E no verão insiste em continuar estudando. Lê o tempo todo, é uma devoradora de livros.”³⁴² (O’CONNOR, 2008, p. 616).

As mães, por sua vez, são devotadas às filhas, “mas com uma atitude de perplexidade exasperada em relação à sua [da filha] perversidade e excentricidade” (WESTLING, 1978, p. 511). Mrs. Hopewell, mãe de Hulga, além de envergonhar-se do fato de a filha 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”³⁴³ (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”³⁴⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 351). Quando encontra um livro que Hulga estava lendo e lê um trecho sublinhado pela filha, sente “o mesmo efeito do palavrório de um bruxedo maligno [...] fechou rapidamente o livro e saiu do quarto como se estivesse sentindo um calafrio”³⁴⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 352).

³⁴¹ “blue with acne” (O’CONNOR, 1988, p. 635)

³⁴² “And in the summer she just keeps right on studying. Just reads all the time, a real book worm.” (O’CONNOR, 1988, p. 643)

³⁴³ “looking like a scarecrow and lecturing to more of the same” (O’CONNOR, 1988, p. 268).

³⁴⁴ “she grew less like other people and more like herself – bloated, rude, and squint-eyed” (O’CONNOR, 1988, p. 268)

³⁴⁵ “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)

É evidente, portanto, que além dos aspectos físicos já mencionados, as duas personagens não se enquadram no padrão de *Southern belle* desejado pelas 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” (BARCALA, 2017, p. 102). 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”³⁴⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 346). Glynese e Carramae eram moças jovens que vivam em função de conseguir ou manter relacionamentos amorosos com homens, mas o que envergonhava Mrs. Hopewell era o grau de escolaridade da filha:

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?³⁴⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 351-352).

De forma semelhante, Mary Grace frustra os ideais da mãe ao decidir fazer faculdade no norte do país, na *Wellesley College*, em Massachusetts. “Ambas as mães acreditam que as filhas deveriam divertir-se mais e estudar menos” (BARCALA, 2017, p. 102). A mãe de Mary Grace afirma que a filha: “‘Vai indo muito bem na faculdade; estuda inglês, matemática, história, psicologia e ciências sociais’, enumerou com alacridade, ‘e eu acho que é muita coisa. Acho que ela deveria sair e se divertir’”³⁴⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 616). Mrs. Hopewell “achava bom que moças fossem para a faculdade para viver bons momentos”³⁴⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 351).

³⁴⁶ “*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).

³⁴⁷ 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).

³⁴⁸ “*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).

³⁴⁹ “*it was nice for girls to go to school to have a good time*” (O’CONNOR, 1988, p. 267-268).

Hulga é uma das personagens mais icônicas de O'Connor, pois tem uma perna de pau, já que uma de suas pernas fora destruída num acidente de caça quando ela tinha dez anos de idade. Mas a moça parece lidar bem com seu aspecto grotesco e deficiência física e até mesmo com um certo orgulho de sua situação. Ao final da narrativa, quando é enganada por Manley Pointer, um falso vendedor de Bíblias que rouba sua prótese e a deixa isolada no alto de um celeiro, o destino de Hulga não poderia ser menos alegre. O final também é trágico para Mary Grace, que é dopada e levada a um hospital psiquiátrico após atirar um livro em Ruby Turpin.

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. (BARCALA, 2017, p. 112)

A narrativa, no entanto, deixa pistas de que, embora tenha um destino não libertador, Mary Grace é o canal para a revelação divina na narrativa e responsável por apontar a hipocrisia e o erro da protagonista de "Revelation". Ler muito e buscar uma vida intelectual não necessariamente a afastaram da compreensão da realidade da sociedade.

Além das personagens que leem muito, há dois casos dignos de destaque na obra de O'Connor sob a perspectiva da crítica feminista: Miss Willerton e Mary Elizabeth, as duas aspirantes a escritoras. "The Crop" (1947) já se inicia com um comentário bastante irônico em relação à sua protagonista, Miss Willerton, a única protagonista escritora na obra de O'Connor: "Miss Willerton sempre limpava as migalhas da mesa. Essa era a sua grande habilidade doméstica, que ela punha em prática com a maior perfeição. Lucia e Bertha lavavam a louça e Garner ia para a sala e fazia as palavras cruzadas do *Morning Post*"³⁵⁰ (O'CONNOR, 2008, p. 49). Já neste início, vemos que Miss Willerton não tem realmente muitos talentos domésticos, pois limpar migalhas não é uma tarefa tão complexa e, além disso, Lucia sempre reclama que ela não a executou com perfeição. Por esse trecho também já percebemos a divisão das tarefas baseadas no gênero; enquanto as

³⁵⁰ "Miss Willerton always crumbed the table. It was her particular household accomplishment and she did it with great thoroughness. Lucia and Bertha did the dishes and Garner went into the parlor and did the Morning Press crossword puzzle." (O'CONNOR, 1988, p. 732)

mulheres arrumam a mesa e cuidam da louça, Garner, o único homem da casa, resolve as palavras cruzadas do jornal.

Portanto, as frases de abertura da narrativa já prenunciam “um motivo que subjaz a este conto e muito da ficção posterior de O’Connor – uma reação implícita contra, e talvez até desprezo por, aquelas obrigações domésticas e sociais comumente associadas ao ‘feminino’ e à mulher, especialmente no Sul tradicional.”³⁵¹ (GORDON, 2003, p. 9). O narrador, comprometido com o ponto de vista da protagonista, continua:

Limpar a mesa era um alívio. Catar migalhas dava tempo de pensar e se Miss Willerton fosse escrever um conto era preciso que de início ela pensasse a respeito. Diante de sua máquina de escrever, podia em geral pensar melhor, mas ali mesmo, por enquanto, já estava bom. Para escrever um conto, primeiro tinha de pensar num tema. Como havia tantos temas que davam contos, Miss Willerton nunca conseguia pensar direito no seu. (O’CONNOR, 2008, p. 50).³⁵²

Parece evidente, no entanto, que limpar a mesa não é um alívio, nem ajuda realmente Miss Willerton em seu objetivo de escrever um conto (algo que, ao que tudo indica, nunca conseguiu realizar), pois ela pensaria melhor sobre isso diante de sua máquina de escrever. Durante a narrativa, vemos que a personagem é interrompida várias vezes ao longo de poucas horas por Lucia, que pede que ela realize alguma tarefa doméstica ou que ralha com ela por não as estar realizando adequadamente:

Miss Willerton pegou o limpador de prata e o aparador de migalhas e, assim que se pôs a alisar a mesa, em suas cogitações, perguntou-se: será que um padeiro daria um bom tema? Padeiros estrangeiros, pensou, eram bem pitorescos. Tia Myrtille Filmer tinha lhe deixado quatro cromotípias de padeiros franceses com chapelões que mais pareciam cogumelos. Eram uns homens altos, fortes – louros e...

351 “a motif that underlies this story and much of O’Connor’s later fiction – an implicit reaction against, perhaps even contempt for, those domestic and social duties usually associated with the ‘feminine’ and womanly, especially in the traditional South”

352 “It was a relief to crumb the table. Crumbing the table gave one time to think and if Miss Willerton were going to write a story, she had to think about it first. She could usually think best sitting in front of her typewriter, but it would do for the time being. First, she had to think of a subject to write a story about. There were so many subjects to write stories about that Miss Willerton never could think of one” (O’CONNOR, 1988, p. 732)

“Willie!”, gritou Miss Lucia, entrando na copa com os saleiros de mesa. “Pelo amor de Deus, mantenha o aparador embaixo do limpador, porque senão essas migalhas vão cair no tapete. [...]”³⁵³ (O’CONNOR, 2008, p. 50).

Podemos perceber, pelo uso das reticências neste trecho, que os esforços de Miss Willerton em refletir sobre seu fazer literário são sempre interrompidos com preocupações cotidianas e mundanas. Ao terminar sua tarefa de catar migalhas da mesa do café da manhã, a protagonista reflete: “Pronto, estava acabado. Ela agora já podia ir para sua máquina de escrever, onde conseguiria ficar até a hora do almoço”³⁵⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 50). Assim, Miss Lucia, que parece comandar e organizar a casa em que vive a protagonista, é representante do papel tradicional da mulher na sociedade sulista americana, que, assim como na maioria das sociedades ocidentais, deve colocar a domesticidade e a família como prioridades de seu tempo. Essa função doméstica da mulher é sempre imposta e lembrada a Miss Willerton por Lucia, e portanto, mesmo não sendo casada e não possuindo filhos, Miss Willerton não consegue se libertar de seu papel de “anjo do lar” para se dedicar inteiramente à escrita.

Isso porque, como também podemos ver por esse trecho, a Tia Myrtille de Miss Willerton, diferentemente da tia que Virginia Woolf descreve em *Um teto todo seu* (2014), não deixou para ela uma renda de quinhentas libras por ano, mas apenas algumas impressões tipográficas de padeiros franceses. Assim, a situação financeira de Miss Willerton é um grande limitador de seu potencial criativo, muito embora possamos perceber que ela não possui realmente um grande talento enquanto escritora e provavelmente nunca tenha finalizado um conto. A personagem possui apenas a vontade de escrever, mas não a experiência de vida e de leitura esperadas de um escritor e tem dificuldade de escolher temas para seus contos por falta de conhecimento desses mesmos temas.

³⁵³“Miss Willerton got out the silver crumber and the crumb-catcher and started stroking the table. I wonder, she mused, if a baker would make a good subject? Foreign bakers were very picturesque, she thought. Aunt Myrtille Filmer had left her four color-tints of French bakers in mushroom-looking hats. They were great tall fellows – blond and...”

‘Willie!’ Miss Lucia screamed, entering the dining room with the salt-cellars. ‘For heaven’s sake, hold the catcher under the crumber or you’ll have those crumbs on the rug [...]’ (O’CONNOR, 1988, pp. 732-733)

³⁵⁴ “That was over. Now she could get to the typewriter. She could stay there until dinner time” (O’CONNOR, 1988, p. 733)

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”³⁵⁵ (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”³⁵⁶ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 26, grifo das autoras).

Essa capacidade feminina de sair da passividade e viver uma vida de “ação significativa”³⁵⁷ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 28) assustava os homens precisamente porque era contrária à vida de pureza contemplativa que se esperava das mulheres. 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 sexo³⁵⁸, abdicado de sua “feminilidade” e se aproximado da ambição e da ação, considerados espaços masculinos.

³⁵⁵ “self-less, with all the moral and psychological implications that word suggests.”

³⁵⁶ “she can manipulate; she can scheme; she can plot – stories as well as strategies”

³⁵⁷ “significant action”

³⁵⁸ “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.

Nesse sentido, a personagem de Lucia age como uma guardiã do papel de “mulher-anjo” de Miss Willerton, impedindo-a de realizar uma ação significativa por meio da criação literária, pois não apenas tenta impor-lhe o papel doméstico, como também age como censora de suas leituras e de seus textos. Como possui pouca experiência de vida fora do âmbito familiar, a protagonista procura escrever baseada em seus conhecimentos adquiridos por meio dos livros que lera. Sobre certo romance no qual as pessoas faziam coisas que Miss Willerton considerava muito impróprias, o narrador nos informa que:

Lucia o achou, quando arrumava uma das gavetas da escrivaninha de Miss Willerton, e, depois de olhar ao acaso algumas páginas, pegou-o entre o polegar e o indicador e o atirou na fornalha. “Quando eu estava limpando sua escrivaninha hoje cedo, Willie, achei um livro que Garner deve ter posto lá para fazer graça”, Miss Lucia lhe dissera depois. “Era horróroso, mas você sabe como Garner é, e eu o queimei.” Depois, contendo o riso, ela acrescentara: “Tenho certeza de que não podia ser seu”. Miss Willerton tinha certeza de que não podia ser de ninguém, a não ser dela mesma, mas hesitou em fazer a distinção. (O’CONNOR, 2008, pp. 52-53).³⁵⁹

O livro havia sido encomendado por Miss Willerton à editora, já que ela se sentiria envergonhada de pedi-lo na biblioteca, pois contrariava claramente o que era esperado que moças solteiras lessem (embora Miss Willerton tivesse quarenta e quatro anos). Há uma clara distinção entre o que seria considerado pela sociedade sulista como literatura “de homens” e “de mulheres”, como fica explícito por esse trecho. Conforme explica Sarah Gordon (2003),

Seu conhecimento de mundo e portanto seu tema terá que vir de sua leitura secreta de material que é considerado não-feminino, para dizer o mínimo. Garner, um homem privilegiado, pode ler esse livro, ou tê-lo em sua posse, mas Miss Willerton não pode. Ademais, dada sua exclusão enquanto mulher dos corredores de poder (talvez uma dupla exclusão quando consideramos

Come to my woman’s breasts,/ And take my milk for gall, you murth’ring ministers” (Macbeth, Ato I, Cena 5).

³⁵⁹ “Lucia found it in cleaning out one of Miss Willerton’s bureau drawers and after glancing at a few random pages, took it between thumb and index finger to the furnace and threw it in. “When I was cleaning your bureau out this morning, Willie, I found a book that Garner must have put there for a joke”, Miss Lucia told her later. “It was awful, but you know how Garner is. I burned it.” And then tittering she added, “I was sure it couldn’t be yours.” Miss Willerton was sure it could be none other’s than hers but she hesitated in claiming the distinction” (O’CONNOR, 1988, p. 735)

que ela é também solteira), de onde poderá vir seu tema?³⁶⁰ (GORDON, 2003, p. 10).

A escolha do tema ou assunto das obras literárias foi um grande problema para as escritoras dos séculos passados, porque a maioria delas foi impedida de ter acesso à política, à educação e aos espaços públicos. Sobravam então, os temas privados e domésticos, que eram, no entanto, considerados triviais e, conseqüentemente, a ficção escrita por mulheres que tratava majoritariamente destes temas também era desprezada ou considerada de menor importância.

Outro problema para a personagem é que, além de sentir-se censurada no que devia ler e conhecer da vida, se sentia também tolhida quanto ao que escrever, pois temia que seus leitores interpretassem sua obra como sendo resultado das experiências reais de sua vida, especialmente no que diz respeito à sua sexualidade.

Gostava sobretudo de planejar cenas passionais, mas, quando passava a escrevê-las, sempre começava a se sentir meio estranha e a perguntar-se o que a família diria, quando as lesse. Garner estalaria os dedos, a cada oportunidade, e piscaria um olho para ela; Bertha a acharia impossível; e Lucia diria, naquele seu ridículo tom: “O que é que você anda escondendo de nós, Willie?”³⁶¹ (O’CONNOR, 2008, p. 53).

Miss Willerton continua, então, sendo vigiada pelo “Anjo do Lar”, que Virginia Woolf (2013) descreve em “Profissões para mulheres”. Woolf decide matar o Anjo para conseguir escrever sua resenha com franqueza e afirma que “matar o Anjo do lar fazia parte da atividade de uma escritora” (WOOLF, 2013, p. 14), como uma experiência inevitável. Talvez seja por sua demora em dar cabo do Anjo que Miss Willerton ainda é incapaz de terminar um conto.

360 “Her ‘knowledge’ of the world and hence her subject matter will have to come from her secret reading in material that is considered unladylike, to say the least. Garner, a privileged male, may read this book or have it in his possession, but Miss Willerton may not. Furthermore, given her exclusion as a woman from the corridors of power (perhaps a double exclusion when we consider that she is also a spinster), where is her subject matter to come from?”

³⁶¹ “She liked to plan passionate scenes best of all but when she came to write them, she always began to feel peculiar and to wonder what the family would say when they read them. Garner would snap his fingers and wink at her at every opportunity; Bertha would think she was terrible; and Lucia would say in that silly voice of hers, ‘What have you been keeping from us, Willie?’” (O’CONNOR, 1988, pp. 735-736)

Sarah Gordon (2003) conta que, em fragmentos de manuscritos de “The Crop” da coleção de *Georgia College & State University*, Miss Willerton era Miss Medger e toda vez que seus pensamentos sobre sua ficção começavam a se tornar “impuros”, Miss Medger imaginava uma carta de aceite para publicação da *Harper’s*³⁶². Os fragmentos sugerem que a “aceitação de sua história por uma revista conceituada teria o poder de anular os pensamentos impuros de Miss Medger”³⁶³ (GORDON, 2003, p. 12). Assim, fica evidente que as escritoras, mesmo do século vinte, sempre tinham em mente aqueles ideais representados pelo Anjo do Lar no momento da escrita e desrespeitá-los poderia significar não ser publicada em um meio de prestígio. Ademais, “a dramatização da preocupação de Miss Willerton sobre a reação de sua ‘família’ à sua representação de cenas de paixão aponta para a própria preocupação de O’Connor e para a preocupação de escritoras por séculos”³⁶⁴ (GORDON, 2003, p. 12).

No contexto do Sul dos Estados Unidos, especialmente com as grandes expectativas das famílias e da sociedade para que se tornassem perfeitas *Southern Belles*, que nada mais são do que versões sulistas do Anjo do Lar, as escritoras sentiam-se pressionadas a escrever apenas narrativas suaves e romanescas e desencorajadas a buscar uma voz própria. Como Louise Westling e outras autoras que se dedicaram a estudar a questão da autoria feminina na região sulista americana apontam,

o ideal de mulher sulista, com sua ênfase no ‘fazer bonito’ e no apoiar a estrutura de poder patriarcal branca ao recusar emitir uma palavra de desencorajamento (ou uma inteligente ou feia) parece ter impossibilitado a escolha de uma mulher pela vida de escritora: “Como poderia uma pessoa criada para ser suave e altruísta, gentil e auto-sacrificante, ousar se intrometer na mente pública?”³⁶⁵ (GORDON, 2003, p. 13).

³⁶² A *Harper’s Magazine* é a revista mensal mais antiga dos Estados Unidos, e publica reportagens e artigos de opinião de interesse geral sobre temas atuais.

³⁶³ “the acceptance of her story by a reputable magazine would go a long way toward nullifying Miss Medger’s impure thoughts”

³⁶⁴ “the dramatization of Miss Willerton’s concern over the reaction of her ‘family’ to her depiction of scenes of passion suggests O’Connor’s own concern and the concern of women for centuries”

³⁶⁵ “the ideal of southern womanhood, with its emphasis on ‘doing pretty’ and supporting the white patriarchal power structure by refusing to utter a discouraging word (or a smart or an unpretty one) would seem to have precluded a woman’s choice of the writer’s life: ‘How could a person brought up to be soft and yielding, warm and self-sacrificing, dare to intrude herself upon the public mind?’”

Em meio a esse dilema, a protagonista parece concordar com a postura crítica corrente em sua época de que temas cotidianos e femininos não são temas suficientemente profundos para a literatura, e isso prejudica ainda mais seu ofício, pois a vida doméstica e feminina é tudo o que conhece. Após rejeitar a ideia de escrever sobre padeiros, pois eles “não se ligavam a tensões sociais” ³⁶⁶ (O'CONNOR, 2008, p. 51), Miss Willerton considera escrever sobre professores, mas

Professores sempre lhe causavam sensações muito estranhas. Suas professoras na escola particular para moças de Willowpool tinham sido ótimas, mas eram mulheres. Seminário Feminino de Willowpool, Miss Willerton se lembrou. Não gostava do nome, Seminário Feminino de Willowpool – soava meio biológico. Ela sempre dizia apenas que tinha se formado em Willowpool. Os professores homens faziam Miss Willerton sentir-se como se ela fosse pronunciar algo errado. De qualquer modo, professores não lhe convinham. Nem chegavam a ser um problema social.³⁶⁷ (O'CONNOR, 2008, p. 51).

Miss Willerton assume como verdadeiras as concepções patriarcais de superioridade masculina no que diz respeito à atividade intelectual, seja na docência ou no fazer literário. Nessa área de atividade, o masculino era a norma (não haveria necessidade de dizer Seminário *Masculino* de Willowpool) enquanto o feminino é o diferente, o que foge à norma, o biológico/natural em oposição ao intelectual/cultural. Embora considere suas professoras ótimas e se sinta mais à vontade perto delas do que de professores homens, a personagem resiste em torná-las tema de seu conto, porque elas eram mulheres e isso poderia soar “meio biológico”, ou pelo menos era isso que a crítica literária pensaria, já que as mulheres não eram consideradas um tema relevante.

Assim, ao procurar escrever sobre um tema social, a protagonista resolve falar sobre meeiros e talvez sobre o verme do amarelão, que lhe daria “aquele ar de preocupação social que era tão valorizado nos círculos em que ela desejava

³⁶⁶ “No social tension connected with bakers” (O'CONNOR, 1988, p. 733)

³⁶⁷ “Teachers always made Miss Willerton feel peculiar. Her teachers at Willowpool Seminary had been all right but they were women. Willowpool Female Seminary, Miss Willerton remembered. She didn't like the phrase, Willowpool Female Seminary – it sounded biological. She always just said she was a graduate of Willowpool. Men teachers made Miss Willerton feel as if she were going to mispronounce something. Teachers weren't timely anyhow. They weren't even a social problem.” (O'CONNOR, 1988, p. 733)

penetrar”³⁶⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 51). É evidente que o relato das dificuldades da protagonista em encontrar um tema é irônico e cômico, mas, além disso, esse trecho “ataca indiretamente a ênfase da ficção de meados do século XX no realismo econômico e social”³⁶⁹ (GORDON, 2003, p. 4).

Ela decide então, criar uma história sobre o meeiro Lot Motun, que costumava rolar na lama com seu cachorro. Mas “Tinha que ter, é claro, uma mulher. Lot talvez pudesse matá-la. Mulheres desse tipo sempre criavam encrencas. Ela poderia até mesmo induzi-lo a matá-la, por causa de sua devassidão, e depois o remorso o atormentaria. Talvez.”³⁷⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 53). Nesse trecho percebemos o quanto Miss Willerton incorpora e reproduz o discurso patriarcal que culpabiliza a mulher até mesmo pelo feminicídio, como se o homem não tivesse escolha senão matar uma mulher que considerava imoral e uma companheira não boa o bastante. Porém, ao imaginar o enredo de seu conto, a protagonista é incapaz de deixar que Lot Motun mate a esposa, mas entra ela mesma na história como personagem e atinge a mulher na cabeça com uma panela, para logo depois assumir seu lugar ao lado do meeiro.

Miss Willerton torna-se, assim, em sua fantasia, companheira de Lot, ajudando-o nos afazeres domésticos e engravida. Após um dia de intensa colheita, no qual ela precisa ajudar o marido, já que este não tem dinheiro para contratar um ajudante, a personagem começa a sentir as dores de parto e dá a luz uma criança. A descrição das dores e do processo do parto, no entanto, evidencia apenas a própria ignorância de Miss Willerton sobre o assunto da sexualidade e da reprodução. Além disso, se pensarmos o processo de gestação e parto como metáforas do processo criativo, fica claro que a protagonista também ignora as etapas da construção de um texto e, por isso, não consegue “dar à luz” a um conto. Ela apenas sente as dores de parto, ouve um zumbido e acorda dois dias depois pra descobrir que tinha tido uma menina. “Mas você queria um filho.” Diz a personagem. “Não, eu ganhei o que

³⁶⁸ “that air of social concern which was so valuable to have in the circles she was hoping to travel!” (O’CONNOR, 1988, p. 733)

³⁶⁹ “*she indirectly attacks the emphasis in mid-twentieth-century fiction on social and economic realism*”

³⁷⁰ “There had to be a woman, of course. Perhaps Lot could kill her. That type of woman always started trouble. She might even goad him on to kill her because of her wantonness and then he would be pursued by his conscience maybe.” (O’CONNOR, 1988, p. 735)

queria – duas Willies, em vez de uma - , e isso é até melhor que uma vaca’, ele riu.”³⁷¹ (O’CONNOR, 2008, p. 56).

É nesse momento que Lucia interrompe mais uma vez sua fantasia, pedindo que vá às comprar e busque uma dúzia de ovos e um quilo de tomate. “Tomates maduros”, ela enfatiza, antes de exortar que Miss Willerton vista um casaco, pois está “muito frio”. ao que ela responde “‘Tenho quarenta e quatro anos’, anunciou, ‘e sou capaz de tomar conta de mim.’/ ‘Peça tomates maduros’, retrucou Miss Lucia./ Miss Willerton, com o casaco abotoado errado, subiu a custo a Broad Street e entrou no supermercado.” ³⁷² (O’CONNOR, 2008, p. 57). Nesse trecho fica clara a imaturidade da personagem, que não conseguia se assegurar de que os tomates estivessem maduros e, apesar de retrucar o comentário sobre o casaco, ainda o abotoa de forma inadequada, algo já impensável para uma pessoa de quarenta e quatro anos. No supermercado, a personagem tenta comprar os produtos rapidamente para sair logo do estabelecimento, pois supermercados deixavam-na deprimida.

Era estranho que um supermercado deixasse alguém deprimido – já que nada a não ser os mais triviais afazeres domésticos ali se continham – mulheres que compravam feijão – crianças que andavam nos carrinhos de compras – gente que regateava por um tanto a mais ou a menos num pedaço de abóbora – que proveito tiravam de tudo aquilo? Miss Willerton gostaria de saber. Que possibilidade de auto-expressão, de criação, de arte havia ali? Tudo a seu redor era sempre o mesmo: calçadas cheias de gente correndo às tontas com as mãos cheias de pacotinhos e a mente sobrecarregada de pacotões, ou aquela mulher ali com uma criança na coleira, que a puxava, que lhe dava safanões, que a arrastava para longe da janela em que havia uma lanterna de cabaça de imitação; provavelmente ela a puxaria e lhe daria safanões por todo o resto da vida.³⁷³ (O’CONNOR, 2008, p. 58).

³⁷¹ “‘You wanted a son.’/ ‘No, I got what I wanted – two Willies instead of one – that’s better than a cow, even,’ he grinned.” (O’CONNOR, 1988, p. 738)

³⁷² “Miss Willerton rolled her eyes upward. ‘I am forty-four years old,’ she announced, ‘and able to take care of myself’. / ‘And get ripe tomatoes,’ Miss Lucia returned. / Miss Willerton, her coat buttoned unevenly, tramped up Broad Street and into the Super Market.” (O’CONNOR, 1988, p. 739)

³⁷³ “Silly that a grocery should depress one – nothing in it but trifling domestic doings – women buying beans – riding children in those grocery go-carts – haggling about an eighth of a pound more or less of squash – what did they get out of it? Miss Willerton wondered. Where was there any chance for self-expression, for creation, for art? All around her it was the same – sidewalks full of people scurrying about with their hands full of little packages and their minds full of little packages – that woman there with the child on the leash, pulling him, jerking him, dragging him away from a window with a jack-o-lantern in it; she would probably be pulling and jerking him the rest of her life.” (O’CONNOR, 1988, 739-740)

Nesse momento, Miss Willerton vê na rua um casal muito parecido com as personagens que criara para seu conto, e decide que este tem não é bom, ela precisaria de algo “mais colorido, mais artístico”.

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 do qual não gostava, a menina decidiu mascar fumo escondida, fazendo com que ela estivesse visualmente bonita, mas cheirasse mal. Conforme afirma Richard Giannone,

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 igreja³⁷⁴ (GIANNONE, 1996, p. 76).

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).

Nesse sentido, esse conto demonstra muitas das preocupações da mulher sulista e norte-americana que desejasse dedicar-se à arte no século XX. O “conto é significativo como uma revelação do reconhecimento de O'Connor das forças sobre as quais a artista deve ter controle, enquanto mulher; em alguma medida, O'Connor está aqui revisando *Um teto todo seu*, de Woolf.”³⁷⁵ (GORDON, 2003, p. 3). Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf defende que uma mulher que queira escrever deve ter um espaço apenas seu, longe dos afazeres domésticos e das interrupções da família para se dedicar à criação. O'Connor reforça essa ideia ao demonstrar o que

³⁷⁴ “an intelligent woman writer with the highest professional aims, who is a religious minority in the Protestant South and as a white woman is a minority within the controlling majority, could not help but think about her status in her society and church”

³⁷⁵ “this thesis story is noteworthy as a revelation of O'Connor's acknowledgement of the forces over which the female artist must have control; in some measure O'Connor is here revisiting Woolf's *A Room of One's Own*”

ocorre caso a escritora não tenha esse tipo de privacidade: como Miss Willerton, ela pode ser incapaz de finalizar um texto. Woolf também enfatiza a necessidade de independência e segurança financeira para que a mulher possa estudar e se formar enquanto escritora, algo que a protagonista de “The Crop” não possui. Miss Willerton poderia ser, então, uma das herdeiras da “irmã de Shakespeare” criada por Woolf, pois sua posição social e o contexto em que vive podem impedi-la de tornar-se uma escritora profissional.

De acordo com Showalter (1986), a ideia de feminilidade que se desenvolveu na “Inglaterra pós-industrial e na América, prescrevia uma mulher que seria uma Perfeita *Lady*, um Anjo na Casa, alegremente submissa aos homens, mas forte em sua pureza e religiosidade interiores, rainha em seu próprio reino da Casa” ³⁷⁶ (SHOWALTER, 1986, p. 13). Embora existam muitas escritoras diferentes nesse período, Showalter (1986) acredita que o que unia essas mulheres inglesas e norte-americanas era seu papel familiar de filhas, esposas e mães, além das tradições cristãs protestantes, que enfatizavam o dever e suspeitavam da imaginação e das restrições legais e econômicas a elas impostas.

Esse contexto cultural de restrição faz com que a literatura produzida por Miss Willerton seja o que Showalter (1986) chama de “feminina”, isto é, caracterizada pela “*imitação dos modos vigentes da tradição dominante e internalização dos seus padrões de arte e suas visões dos papéis sociais*” ³⁷⁷ (SHOWALTER, 1986, p. 13, grifo da autora). Já o conto de O'Connor, por outro lado, poderia ser inserido na segunda fase da literatura de autoria feminina, denominada de “feminista”, já que nesta fase existe o “*protesto contra esses padrões e valores e defesa dos direitos e valores das minorias, incluindo uma demanda por autonomia*” ³⁷⁸ (SHOWALTER, 1986, p. 13, grifo da autora). Em “*The Crop*”, O'Connor faz um protesto contra a falta de autonomia da escritora e desvela as

³⁷⁶ “The middle-class ideology of the proper sphere of womanhood, which developed in post-industrial England and America, prescribed a woman who would be a Perfect Lady, an Angel in the House, contentedly submissive to men, but strong in her inner purity and religiosity, queen in her own realm of the Home”

³⁷⁷ “*imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles*”

³⁷⁸ “*protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy*”

influências e convenções de mercado sofridas por qualquer mulher que deseje escrever. A autora era tão consciente dessas pressões que

escreveu para "A" em 1956, "Há muitas coisas que devem ser ou renunciadas ou tiradas de você se quiser ser bem-sucedida em escrever uma obra considerável," e ela acrescentou, em uma revelação pessoal incomum, "Parece que há outras situações na vida que demandam o celibato além do sacerdócio"³⁷⁹ (GORDON, 2003, p. 6-7)

Assim, O'Connor considerava o ofício de escritora e de esposa incompatíveis em seu contexto social, pois ela sabia que o ideal de casamento sulista pressupunha a submissão da mulher aos interesses do marido e sua completa dedicação aos afazeres domésticos. No ideal de mulheridade sulista, ser uma mulher branca respeitável exclui qualquer possibilidade de "pensar por si mesma, de imaginar outros mundos, de resolver escrever esses mundos. Flannery O'Connor absorveu esse ambiente e lutou com ele em 'The Crop', um conto que pode ser lido, para dizer o mínimo, como subversivo da gentileza e decência."³⁸⁰ (GORDON, 2003, p. 21).

"The Crop" é, portanto, mais que um conto sobre o fazer literário, é uma discussão sobre o fazer literário das mulheres, e toda a rede de fatores a ser levada em consideração pela mulher que deseja se firmar enquanto artista, mesmo que a protagonista não tenha consciência das questões de poder e autoridade literária envolvidas em seu esforço de criação. O'Connor demonstra neste conto que uma escritora não deve submeter sua imaginação aos padrões vigentes da arte e deve, enfim, matar o Anjo do Lar para escrever com liberdade.

A única outra personagem escritora de O'Connor aparece no conto "The Partridge Festival", publicado em 1961 em uma revista católica a pedido de Regina O'Connor, mãe de autora, devido a seu conteúdo baseado em acontecimentos reais e recentes da pequena cidade de Milledgeville. O conto é narrado sob o ponto de vista de Calhoun, um jovem aspirante a escritor que passava três meses no verão

³⁷⁹ "She wrote to 'A' in 1956, 'There is a great deal that has to either be given up or be taken away from you if you are going to succeed in writing a body of work,¹ and she added, in an unusual personal revelation, 'There seems to be other conditions of life that demand celibacy besides priesthood'"

³⁸⁰ "to think for herself, to imagine other worlds, to set about inscribing those worlds. Flannery O'Connor absorbed that milieu and grappled with it in "The Crop", a story that can be read, to say the least, as subversive of niceness and propriety"

trabalhando como vendedor para juntar dinheiro a fim de dedicar-se à escrita nos outros nove meses do ano. Apesar disso, Calhoun ainda não era um autor publicado, assim como Miss Willerton, porém era um excelente vendedor e gostava de sê-lo, mas jamais admitia em voz alta seu maior talento para uma atividade mundana em comparação com a escrita.

Neste conflito interno, Calhoun lê no jornal a notícia de que, na pequena cidade de Partridge houvera um tiroteio em massa em meio aos preparativos para o Festival da Azaleia, tradicional na cidade, no qual havia desfiles, competições de beleza e música, e com o qual esperava-se que todos os cidadãos se envolvessem:

Dez dias antes de começar o evento, um homem chamado Singleton foi julgado num tribunal de brincadeira, no gramado do fórum, por não comprar um distintivo do Festival da Azaléia. Durante o julgamento, o preso esteve algemado e, quando o condenaram, foi posto na “cadeia” com um bode, julgado antes e condenado pelo mesmo crime. A “cadeia” era uma latrina portátil, emprestada para a ocasião pelos Jaycees. Dez dias depois, Singleton apareceu numa porta lateral da varanda do fórum e, com uma pistola automática silenciosa, matou cinco dos dignitários lá sentados e, por erro, um popular da multidão. O inocente recebeu a bala prevista para o prefeito, que tinha se abaixado na hora para puxar a língua de seu sapato. “Um incidente lamentável”, disse tia Mattie, “que prejudica o espírito festivo.”³⁸¹ (O’CONNOR, 2008, p. 528)

Percebe-se pelo tom da passagem que Calhoun acreditava que os dignatários da cidade eram responsáveis por levar Singleton a um estado mental de insanidade devido à humilhação que sofrera. Árduo crítico da cidade, de sua população e de seus costumes, Calhoun acredita se identificar com Singleton e ser capaz de ver uma verdade sobre a hipocrisia da sociedade que causou o tiroteio. Assim, ele dirige até Partridge para passar o Festival na casa das tias solteiras e entrevistar pessoas sobre o ocorrido para escrever um texto, uma denúncia da sociedade de Partridge. Nesse processo ele encontra Mary Elizabeth, literalmente

³⁸¹ Ten days before the festival began, a man named Singleton had been tried by a mock court on the courthouse lawn for not buying an Azalea Festival Badge. During the trial he had been imprisoned in a pair of stocks and when convicted, he had been locked in the “jail” together with a goat that had been tried and convicted previously for the same offense. The “jail” was an outdoor privy borrowed for the occasion by the Jaycees. Ten days later, Singleton had appeared in a side door on the courthouse porch and with a silent automatic pistol, had shot five of the dignitaries seated there and by mistake one person in the crowd. The innocent man received the bullet intended for the mayor who at that moment had reached down to pull up the tongue of his shoe. / “An unfortunate incident”, his Aunt Mattie said. “It mars the festive spirit.”

the girl next door, isto é, a garota da casa ao lado, expressão utilizada em inglês para expressar uma pessoa percebida como familiar, confiável com a qual desenvolver uma relação amorosa.

A princípio, Mary Elizabeth é apenas uma moça que lê no quintal da casa vizinha, fecha o livro com força e bate portas ao ouvir a conversa superficial de Calhoun com as tias. Porém as tias de Calhoun decidem promover um encontro entre os dois pois acreditam que o jovem de vinte e três anos deveria “se apressar e arrumar logo uma namorada” ³⁸²(O’CONNOR, 2008, p. 530). No fim das contas, Mary Elizabeth é uma jovem universitária que está em casa para as férias de primavera e com quem Calhoun já havia ido ao cinema na infância, porém o que ele recordava das companhias de criança tem um ar extremamente pejorativo:

sempre traziam uma criança horrorosa das vizinhanças para brincar com ele – uma vez uma retardada gorda com farda de bandeirante, outra vez um garoto míope que recitava versículos da Bíblia, outra ainda uma garota machinha que lhe deu um soco no olho e se arrancou.³⁸³ (O’CONNOR, 2008, p. 532)

No fim das contas, é possível que Mary Elizabeth fosse uma dessas meninas tão desprezadas por Calhoun, a quem ele chama de *freaks*, isto é, aberrações, pessoas que lhe causavam estranheza. Durante o jantar ele julga a moça: “Seu rosto, redondo, era ainda infantil por trás dos óculos. Retardada, pensou” (O’CONNOR, 2008, p. 541). Somente por essa afirmação já é possível perceber que Mary Elizabeth é vista por Calhoun como grotesca. Além disso, as próprias tias do moço fazem questão de destacar que “Mary Elizabeth é uma verdadeira intelectual” ao que a moça franze o cenho “indicando que era indiferente quanto a ser ou não uma verdadeira intelectual”³⁸⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 540–541).

Dessa forma, é evidente que Mary Elizabeth não é uma moça comum, isto é, uma mulher que se enquadre nos padrões dela esperados. Há comentadores que sugerem, pela análise das características da personagem, bem como do nome duplo

³⁸² “You had better hurry and get you a girl” (O’CONNOR, 1988, p. 775)

³⁸³ his aunts had always produced one of the neighbor’s freak children to play with him – once a fat moron in a Girl Scout suit, another time a near-sighted boy who recited Bible verses, and another an almost square girl who had blackened his eye and left. (O’CONNOR, 1988, p. 777)

³⁸⁴ “Mary Elizabeth is a real scholar, aren’t you, Mary Elizabeth?”/Mary Elizabeth scowled, indicating she was indifferent to whether she was a real scholar or not.” (O’CONNOR, 1988, p. 785)

Mary Elizabeth (relembrando Mary Flannery), que ela seja baseada na própria autora. Isso não seria novidade, no entanto. As semelhanças de O'Connor com Mary Elizabeth, Hulga Hopewell, Mary Grace e a menina de doze anos são muitas para passarem despercebidas, de forma que é impossível negar que a autora estivesse realmente consciente da sua condição de mulher e escritora.

Diferentemente de "The Crop", no entanto, em "The Partridge Festival", escrito quase vinte anos depois, a personagem escritora é observada a partir do olhar masculino (*male gaze*) o que deixa transparecer as dificuldades e julgamentos impostos às escritoras por seus colegas homens.

Depois do jantar, já a caminho do concurso de beleza, os dois continuaram sem dizer nada um ao outro. A garota, vários centímetros mais alta, foi andando um pouco na frente, como se quisesse deixá-lo para trás, mas após duas quadras parou abruptamente e começou a remexer na sua grande bolsa de palha. Pegou um lápis e o enfiou entre os dentes enquanto continuava à procura. Um minuto depois trouxe do fundo da bolsa dois tíquetes e um bloco de estenografia. Com essas coisas de fora, fechou a bolsa e andou em frente.

"Você vai tomar notas?", Calhoun perguntou em tom carregado de ironia.

"A garota olhou em volta, como que tentando identificar o falante. "Vou sim", disse ela, "vou tomar notas".

"Você gosta desse tipo de coisa?" Calhoun perguntou no mesmo tom. "Gosta disso daí?"

"Me faz vomitar", disse ela. "Mas eu vou terminar com um belo toque literário."

O rapaz a olhou perplexo.

"Não quero interferir no seu prazer aqui", ela disse, "mas todo esse lugar é falso e está podre até o cerne". Sua voz sibilava de indignação. "Eles prostituem as azaléias!"

Calhoun, a princípio aturdido, recuperou-se em instantes. "Não é preciso muita inteligência para chegar a essa conclusão", disse altivamente.³⁸⁵ (O'CONNOR, 2008, p. 541-542)

O tom irônico e os comentários altivos de Calhoun são constantemente

³⁸⁵ "When the meal was over and they were on the way to the beauty contest, they continued to say nothing to each other. The girl, who was several inches taller than he, walked slightly in advance of him as if she would like to lose him on the way, but after two blocks she stopped abruptly and began to rummage in a large grass bag she carried. She took out a pencil and held it between her teeth while she continued to rummage. After a minute she brought up from bottom of the bag two tickets and a stenographer's note pad. With these out, she closed the pocketbook and walked on./Are you going to take notes?' Calhoun inquired in a tone heavy with irony./ The girl looked around as if trying to identify the speaker./'Yes,' she said, 'I'm going to take notes.'/'You appreciate this sort of thing?' Calhoun asked in the same tone. 'You enjoy it?'/It makes me vomit,' she said. 'I'm going to finish it off with one swift literary kick./The boy looked at her blankly./'Don't let me interfere with your pleasure in it,' she said, 'but this whole place is false and rotten to the core.' Her voice came with a hiss of indignation. 'They prostitute azaleas!'/Calhoun was astounded. After a moment he recovered himself. 'It takes no great mind to come to that conclusion,' he said haughtily." (O'CONNOR, 1988, p. 785-786)

dirigidos para Mary Elizabeth a partir de então. Evidentemente, trata-se de comentários cínicos para disfarçar o desconforto masculino diante de uma mulher inteligente. Calhoun olha para ela “perplexo”, “aturdido” e mais adiante “abalado”, “enfurecido” (O’CONNOR, 2008, p. 543). O estranhamento ocorre justamente por uma moça mais nova ter a mesma opinião que ele e decidir tomar a mesma atitude de escrever. O rapaz julgava-se muito superior intelectualmente a todas e todos que encontrava na cidade, mas, quando Mary Elizabeth faz uma afirmação semelhantes ele afirma que “não é preciso muita inteligência” para fazê-lo.

Calhoun se irrita profundamente com a moça não porque ela tenha o atacado, mas porque ela era mais alta, estava mais à frente, em outras palavras, tinha mais talento e potencial do que ele. No fundo, ele sente inveja e a trata com desprezo pois sabe que ele é bom em vendas e um escritor que não escreve, enquanto Mary Elizabeth apresenta mais aptidão para a vida intelectual que ele gostaria de ter. Assim, ele verbaliza sua opinião negativa sobre a escrita de mulheres:

A garota, parando, encarou-o. “Olhe aqui, seu Cordeirinho”, disse ela, “faça o que você bem quiser. Eu vou para o escritório do meu pai, nesse prédio, onde posso trabalhar. Fique por aqui e ajude a eleger a Miss Azaléia de Partridge, se isso for do seu agrado.”

“Vou com você”, disse ele se controlando. “Vou gostar de observar uma grande escritora tomando notas”.

“Como queira”, ela disse. [...]

Mal entraram na sala grande e gasta, a garota, como se ele fosse um incompetente, arrastou duas cadeiras de junto de uma parede para uma janela que se abria sobre o telhado da varanda.³⁸⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 542)

O termo utilizado em inglês é *female writer*, destacando o caráter de desdém e descrença em relação a escritoras que O’Connor também encontrou quando começou a escrever, como explicado no primeiro capítulo. Nesse sentido, Calhoun pode ser encarado como um representante de toda a crítica literária masculina, sempre pronta para julgar o trabalho de uma mulher como inadequado ou

³⁸⁶ “The girl stopped and faced him. ‘Look, Baby Lamb,’ she said, ‘you can do what you please. I’m going up to my father’s office in the Building where I can work. You can stay down here and help select Miss Partridge Azalea if you want to.’ ‘I shall come,’ he said, controlling himself, ‘I’d like to observe a great female writer taking notes.’ ‘Suit yourself,’ she said. [...] They entered a large threadbare room lined with lawbooks. As if he were an incompetent, the girl dragged two straight chairs from one wall to a window that overlooked the porch. (O’CONNOR, 1988, p. 786)

irrelevante, mesmo quando ela está efetivamente trabalhando e ele apenas idealiza ou observa.

Só vim aqui devido à minha simpatia por Singleton. Vou escrever sobre ele. Talvez um romance”.

“Eu pretendo escrever um ensaio, não ficção”, a garota disse, num tom que deixava óbvio que a ficção estava abaixo dela.

Havia, quando então se entreolharam, uma aversão intensa e declarada. Calhoun sentiu que, *se a forçasse bem, acabaria por expor sua superficialidade básica*. “Já que nossas formas são diferentes”, disse ele, de novo com seu sorriso irônico, “podemos comparar descobertas”.

“É tudo muito simples”, a garota disse. “Ele foi o bode expiatório. Enquanto a cidade se diverte com a eleição da Miss Azaléia de Partridge, Singleton sofre em Quincy. Ele expia...”

“Não me refiro às suas descobertas abstratas”, disse o rapaz, “e sim às descobertas concretas. Você já o viu? Como ele é, que aparência tem? O romancista não está interessado em abstrações estreitas – particularmente quando são óbvias. Ele está...”

“Quantos romances você já escreveu?” ela perguntou.

“Vai ser o primeiro”, disse ele secamente. “Você já esteve com ele?”

“Não”, ela disse, “e para mim não é necessário. [...]”

“Pois então, o que te impede de ir vê-lo?”, ela disse. “Não precisa ficar me perguntando pela aparência do homem. Vá lá e veja por você mesmo.”

Tais palavras lhe caíram na cabeça como um saco de pedras. (O’CONNOR, 2008, p. 543–544, grifo nosso)

A intenção de Calhoun quando confrontado com Mary Elizabeth passa a ser de “forçá-la”, expô-la como a fraude que ele pensa que ela é, mas acaba sendo exposto. Ao criticá-la por fazer apenas abstrações sem ações concretas, Calhoun também abre brecha para que ela questione a concretude de sua atividade literária. Na tentativa de provocá-la sem sequer conhecer seu trabalho, Calhoun propõe que Mary Elizabeth vá junto com ele ao Quincy, o hospital psiquiátrico local, para visitar Singleton. A moça aceita, pois quer dizer a ele que o compreende, mas durante todo o caminho precisa reforçar sua decisão já que Calhoun, ele mesmo com medo, pergunta a ela o repetidamente se está com medo e quer desistir. A insistência de Calhoun em diminuir e ironizar Mary Elizabeth esconde uma atração profunda que começa a sentir por ela.

Calhoun sentou-se na outra cadeira. Para incomodá-la, começou a olhar fixamente para ela. Por uns cinco minutos, pelo menos, não tirou os olhos dela, que se debruçara de cotovelos na janela. Olhou-a tanto que chegou a temer que sua imagem lhe ficasse gravada para sempre na retina. (O’CONNOR, 2008, p. 543)

Ele não se permite demonstrar afeição ou expressar seu desejo para a moça, no entanto, pois assim como Thomas em “The Comforts of Home”, Calhoun nutre um sentimento de misoginia e não suporta sentir-se inferior a um objeto de desejo. Seu comportamento muda para com a moça apenas quando eles efetivamente encontram Singleton juntos e o homem não é aquilo que esperavam ou que idealizaram sobre ele. O homem imediatamente volta suas atenções para Mary Elizabeth e a assedia:

O olhar do velho se desviou para ela e, por um instante, seus olhos se mantiveram absolutamente parados, como os de uma perereca que já enxergou a presa. Seu pescoço parecia inchar. “Ahhh”, ele disse, como se acabasse de engolir uma coisa muito gostosa, “hummm”.

“Juízo, hein, vovô”, disse um dos atendentes.

“Deixe eu sentar com ela”, Singleton disse, tentando safar-se do atendente, que o pegou firme pelo braço outra vez. “Ela sabe o que quer”.

“Deixe ele ir”, disse o louro. “É sobrinha dele”.

“Não”, disse o careca, “segure ele bem. Senão é capaz de levantar o avental. Você conhece *ele*.”

O outro porém já o havia largado, e Singleton se dobrava a essa altura em direção a Mary Elizabeth, lutando para se desvencilhar do atendente que ainda o retinha. A garota estava de olhos vidrados. O velho começou a fazer, batendo os dentes, um barulho sugestivo.

“Pare com isso, vovô”, o atendente inativo disse.

“Não é qualquer garota que tem chance comigo não”, disse Singleton. “Olhe aqui, menina, eu estou bem de vida. Não tem ninguém em Partridge que eu não consiga enrolar. Sou o dono de tudo – até mesmo desse hotel”. E esticou a mão para o joelho da garota.³⁸⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 552)

Singleton ainda tenta tirar o avental enquanto é retido pelos enfermeiros. Além de provar que está mesmo fora de si, ele expressa a ideia da superioridade masculina, sentindo-se dono de tudo, inclusive da moça que estava à sua frente. E é apenas após essa cena lamentável de assédio por parte de um outro homem que

³⁸⁷ “The old man’s glare shifted to her and for one instant his eyes remained absolutely still like the eyes of a toad that has sighted its prey. His throat appeared to swell. ‘Ahhh,’ he said as if he had just swallowed something pleasant, ‘eeeeee.’/‘Mind out now, dad,’ one of the attendants said./‘Lemme sit with her,’ Singleton said and jerked his arm away from the attendant, who caught it again at once. ‘She knows what she wants.’/‘Let him sit with her,’ the blond attendant said, ‘she’s his niece.’/‘No,’ the bald one said, ‘keep aholt to him. He’s liable to pull off his frock. You know *him*.’/ But the other one had already let go of his wrists loose and Singleton was leaning outward toward Mary Elizabeth, straining away from the attendant who held him. The girl’s eyes were glazed. The old man began to make suggestive noises through his teeth./ ‘Now, now, dad,’ the idle attendant said./ ‘It’s not Every girl gets a chance at me,’ Singleton said. ‘Listen here, sister, I’m well-fixed. There’s nobody in Partridge I can’t skin. I own the place – as well as this hotel.’ His hands grasped toward her knee.” (O’CONNOR, 1988, p. 794-795)

Calhoun é capaz de olhar Mary Elizabeth sem tentar exercer sua própria superioridade, sem comentários agressivos ou irônicos. “Os dois, calados, sem olhar para nada, finalmente se viraram e olharam um para o outro. De imediato, cada qual viu a aparência de seu mútuo parente, e ambos se retraíram”³⁸⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 553). O final da narrativa aponta para o início de um relacionamento entre os dois e seria, portanto, um final feliz, porém ao mesmo tempo em que olha para os olhos de Mary Elizabeth, o que ele enxerga, refletido nas lentes do óculos dela, é seu próprio rosto que agora reconhece como o rosto de um “vendedor de primeira, parecia estar ali desde sempre, à espera da hora de recrutá-lo”³⁸⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 553). Ele olha para ela sem realmente enxergá-la, mas enxerga nela a verdade sobre si mesmo e reconhece que é um vendedor, não um intelectual como imaginava.

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”.

Os contos “The Crop” e “The Partridge Festival” evidenciam que ainda em meados do século XX, no sul dos Estados Unidos, uma mulher que desejasse tornar-se uma escritora era irremediavelmente grotesca, rebaixada de um ideal de feminilidade passiva e objetificada e haveria oposição a ela constantemente, seja na forma de outra mulher que a vigiava para que ela não se desviasse de seu papel no lar, seja na forma do olhar masculino que se sente inferiorizado por uma mulher “pretenciosa” que se mostra mais capaz e inteligente do que colegas homens. A sociedade sulista tenta constantemente encarcerar as mulheres no que estipulou para elas como “seu devido lugar”.

Entretanto, como foi possível perceber, as mulheres de O’Connor que se revoltaram contra os padrões e o ideal da *Southern belle* podem até sofrer revezes,

³⁸⁸ “They sat silently, looking at nothing until finally they turned and looked at each other. There each saw at once the likeness of their kinsman and flinched.” (O’CONNOR, 1988, p. 795-796)

³⁸⁹ “a master salesman, it seemes to have been waiting there from all time to claim him” (O’CONNOR, 1988, p. 796)

passar por eventos traumáticos e perdas, mas a maioria permanece viva ao final da narrativa, evidenciando o potencial de sobrevivência de tais mulheres e deixando margem para que operem, no futuro, outros atos de subversão com o objetivo de transformar o ideal. Há potencial do grotesco positivo em tais desfechos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

The fiction writer doesn't state, he shows, renders.
It's the nature of fiction and it can't be helped.³⁹⁰
Flannery O'Connor

Como destacado desde o primeiro capítulo desta tese, o grotesco é caracterizado principalmente por ser um processo de rebaixamento de um ideal, de degradação, de aproximação da terra, do baixo, do terreno. Os polos da morte e do renascimento se encontram e não há fim no processo de rebaixamento. Dessa forma, o grotesco rebaixa um ideal e acaba por estabelecer um novo ideal que deverá ser, mais uma vez, rebaixado.

Portanto, quando afirmamos que a obra de Flannery O'Connor é grotesca, estabelecemos que, em seus textos, o rebaixamento ocorre constantemente, mas o que vemos é apenas uma degradação momentânea dos ideais, que deverá acontecer novamente, de outras formas. Assim, é impossível encontrar soluções definitivas para os problemas enfrentados pelas personagens na obra da autora. As personagens femininas estão em constante embate com os ideais de feminilidade e o machismo que as oprime. Mesmo quando logram algum tipo de libertação ou vitória, esta acaba por ser momentânea enquanto a personagem ainda está viva. Isto porque, embora sejam capazes de agir no âmbito de suas vidas particulares, suas personagens não conseguem alterar definitivamente todo o sistema de padrões de gênero da sociedade sulista em que estão inseridas.

Isso, no entanto, não as caracteriza somente como vítimas, desprovidas de poder e incapazes de resistência. Ao contrário, o uso que a autora faz do insólito e do grotesco feminino ilumina as injustiças, desigualdades e violências sofridas por essas mulheres, independentemente de serem mães, avós, crianças, casadas, solteiras, de concordarem e tentarem se adequar ao padrão sulista ou não. Sua obra demonstra que ainda não havia muita escapatória para a maioria das mulheres, mas

³⁹⁰ "O escritor de ficção não afirma, ele mostra, apresenta. É a natureza da ficção e não há outra alternativa. (O'CONNOR, 1979, p. 106)

havia resistência e tentativas de subversão. A autora assumia que tentava chocar seus leitores, desenhando imagens grandes e exageradas para que a mensagem fosse compreendida, e é evidente que as situações vividas por suas mulheres fazem parte desse choque. É o grito de denúncia, de resistência que subjaz à escrita grotesca e aos finais desanimadores, efeito difícil de alcançar com narrativas de finais felizes nas quais todos os conflitos são satisfatoriamente solucionados.

Muitas obras de escritoras do passado já haviam sido mal compreendidas por alguns e seu teor crítico e mordaz desprezado devido ao fato de apresentarem desfechos plenamente esperançosos. O caso de *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, é um exemplo desses, frequentemente lembrado apenas como uma bela história de amor na qual as protagonistas casam-se com os homens que desejavam, ignorando toda a ironia que marca o romance. Outras obras escritas por mulheres, mesmo mais recentemente, recebem capas e tratamento artístico para evidenciar a “feminilidade” ou a “delicadeza” das obras, ainda quando o conteúdo não condiz com tais características, como as publicações brasileiras mais recentes de Lígia Fagundes Telles e Virginia Woolf, por exemplo.

Mesmo o livro *A Good Man Is Hard To Find* recebeu em 1955 uma capa que sugeria uma história de amor entre Hulga e Manley Pointer, representando a moça como uma *pin-up* e não como a mulher gorda, de óculos e que sequer usava perfumes ou roupas estilosas. Assim, nos anos 1950 era necessário um grande esforço das escritoras, de O'Connor especificamente, para não serem tachadas de “femininas” e assim transformarem-se em literatura de nicho, que não receberia atenção digna da crítica.

Havia uma pressão para que as mulheres da metade do século vinte retornassem para a esfera doméstica e deixassem de trabalhar fora de casa e levar uma vida independente. Assim como ocorreu na Guerra da Secessão, na Primeira e na Segunda Guerra Mundial, quando os homens estavam ocupados nos exércitos as mulheres conseguiam conquistar certa autonomia e liberdade que viam ser ameaçadas e retiradas logo após o fim dos conflitos. Isso evidencia mais uma vez o caráter transitório das mudanças e das subversões grotescas. Também a luta das mulheres é um processo constante de rebaixamento dos ideais.

Na superfície ou nas aparências, muitas donas-de-casa e escritoras norte-

americanas do século XX pareciam estáveis, felizes e conformadas com suas posições nas famílias e na sociedade. No entanto, seus aventais e boas maneiras muitas vezes escondiam uma inquietude com as limitações de gênero a elas impostas. Essa inquietude e raiva, como a agressão anti-Anjo-do-Lar, destacada nessa tese, era expressa por vezes através da escrita, com personagens caricatas, ousadas, monstruosas e grotescas.

Tais personagens retratavam a posição das mulheres à época, que era ambivalente, grotesca. Ao mesmo tempo em se exigia que exercessem papéis masculinos na ausência dos homens, também se exigia que fossem as perfeitas *Southern belles/ladies*, deixando-as numa posição incerta e vulnerável que apenas a monstruosidade, a caricatura e o grotesco são capazes de capturar e processar. Mesmo quando pareciam confortáveis com tal posição, essas mulheres estavam sempre cansadas, como Mrs. May, ou olhando para seu sucesso como se fosse um fardo, como Mrs. Cope, porque de fato ser mulher naquele ambiente era um fardo.

Monstruosidades fictícias e caricaturas ousadas estavam presentes na obra de O'Connor desde o início, conforme foi possível demonstrar nesta tese. Logo na escrita de seu primeiro romance, *Wise Blood*, que coincidiu com a escrita de seus primeiros contos da dissertação de mestrado, pode-se perceber a forte presença de uma grande variedade de mulheres. Desde as mais próximas do padrão sulista como Mrs. Hitchcock e Mrs. Flood, a mulher que Hazel encontra no trem e a dona da pensão onde ele mora, até a enigmática e profética Sabbath Lily que incorpora um rebaixamento da madona cristã. Hazel, o protagonista homem com nome feminino, tem seu destino intrinsecamente ligado às mulheres com as quais cruza e à mãe que já está morta desde antes do início do romance, mas de quem não consegue se libertar.

Todas as personagens de *Wise Blood* destacadas e analisadas no segundo capítulo são invariavelmente versões falhas, rebaixadas da mulher ideal, mesmo Annie Lou, que era uma mãe austera e rígida, falha em atingir o ideal de feminilidade baseado na gentileza e no altruísmo e vampiriza Hazel a tal ponto que ele se transforma em uma versão degradada da própria mãe. As personagens Leora Watts, Ruby Hill e Sabbath Lily também são representadas em diversos momentos como versões rebaixadas de Annie Lou, nas quais Hazel busca conforto e solução para

seus próprios problemas, sem, no entanto, encontrar. O próprio Mr. Jerger de “A Stroke of Good Fortune” e versões anteriores do romance aponta para esse rebaixamento das personagens ao compará-las com versões das deusas da mitologia clássica. Evidentemente, Leora e Ruby são versões rebaixadas de Vênus e Gaia.

Ademais, todas as personagens femininas em *Wise Blood* foram, em alguma medida, traídas por um homem e colocadas em risco por ele. Mrs. Hitchcock não consegue aproveitar adequadamente seu momento de férias e descanso porque, mesmo ausente, sente-se responsável pela alimentação do marido. Mrs. Flood não consegue experimentar o amor devido às recusas e à grosseira de Hazel. Leora Watts é constantemente abusada por seus clientes e apenas chega a tornar-se uma prostituta devido a um abuso sofrido na adolescência. Bill Hill engravida a esposa Ruby contra a sua vontade e, nos manuscritos, Hazel e Bill sentem-se no direito de decidir sobre o futuro da gravidez. Em todas as diferentes versões de Sabbath Lily, a menina tem um pai, ou marido que não se preocupa com suas necessidades e se aproveita dela para conseguir mais fiéis e mais dinheiro. Mesmo no romance publicado, Hazel se aproxima de Sabbath com a intenção de seduzi-la e abandoná-la. E há ainda Annie Lou que, por evidências dos manuscritos, tivera uma vida dura em decorrência das escolhas do pai e do marido.

Mesmo que tenham participação menos destacada no segundo romance de O'Connor, *The Violent Bear It Away*, as mulheres também são grotescas e percebidas como rebaixadas de algum ideal masculino de feminilidade. A percepção que o velho Tarwater e Rayber têm sobre as mulheres, embora por valores diferentes já que o velho Tarwater julga-as por sua inadequação religiosa e Rayber por algum tipo de carência pessoal, é a de que são sempre falhas e causam todos os problemas que os acometem. Mesmo que em ausência, as irmãs e mães mortas do romance escancaram o fato de que as mulheres são julgadas por seus comportamentos mesmo após a morte, não há descanso para a culpabilização de uma mulher.

Talvez as mulheres mais empoderadas de todo o romance sejam Bernice, esposa do protagonista Rayber que simplesmente o deixou para dedicar-se à sua carreira, mas continua sendo malvista por isso, e Lucette Carmody, que mesmo

sendo objeto da exploração financeira dos pais é uma voz verdadeira que afeta profundamente as percepções dos protagonistas. Todavia, Bernice continua sendo rebaixada de um ideal de mãe altruísta e amorosa e Lucette de um ideal físico de perfeição que seria mais próximo da imagem sublime de um anjo.

A ficção curta de O'Connor deixa ainda mais clara a subversão do ideal de mulher sulista operado na obra da autora por meio do grotesco. Em alguns de seus contos, notadamente "A Late Encounter With the Enemy", "A Good Man Is Hard To Find" e "Everything That Rises Must Converge" é possível observar a tentativa de matar os representantes concretos do ideal patriarcal e de *Southern belle*, mas, como bem disse Virginia Woolf, "é muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade" (WOOLF, 2013, p. 13), o fantasma ou o Anjo do Lar sempre volta de forma sorrateira.

Nos contos de O'Connor, o fantasma sorrateiro reaparece nas vozes das mulheres que já exercem papéis de liderança e chefia tradicionalmente considerados masculinos, mas ainda tentam passar a imagem de docilidade e feminilidade exigida delas e acreditam na hierarquia da sociedade sulista. São os casos de Mrs. May e Mrs. Cope, analisadas no segundo capítulo. A tentativa de exercer esse papel duplo numa sociedade misógina deixa as mulheres numa posição de exaustão e fragilidade, evidenciando o contexto hostil e claustrofóbico em que estavam inseridas.

Há ainda as mulheres que se revoltam contra as opressões e contra a injustiça dos ideais impostos a elas e apresentam comportamentos inesperados e considerados monstruosos. São as aberrações, as mulheres à margem da vida social e que não desejam adentrá-la, pois acreditam que os padrões estão corrompidos. É o caso das meninas de "A Circle in the Fire", "A Temple of the Holy Ghost", "A View of the Woods" e "The Comforts of Home". Talvez por serem parte de uma geração mais nova, tais mulheres compreendem a opressão a que estão sujeitas as mães, avós e mulheres "de família" que precisam observar seu comportamento constantemente, não demonstrar descontentamento ou mais talento que um homem. Conforme explicado no terceiro capítulo, elas são alvo da raiva e da inveja masculina reprimidas e podem até ter destinos trágicos e violentos, mas, mesmo no caso de Mary Fortune, a única menina que é assassinada, ela morre

justificada, conforme afirma a própria O'Connor em carta:

Parte da tensão do conto é criada por Mary Fortune e o velho serem imagens um do outro, mas opostos no final. Uma é salva e o outro é condenado e não há outra saída, isso deve ser apontado e sublinhado. Seus destinos são diferentes. Um tem que morrer primeiro porque um mata o outro³⁹¹ (O'CONNOR, 1979, p. 190)

Portanto, a autora admite que teve a intenção de criar finais opostos para Mary Fortune e o avô e a única razão pela qual a menina morre é para que Mark Fortune possa ser representado inegavelmente como um assassino, imagem da violência de gênero. Mary não é punida por sua rebelião, ela é salva por sua resistência em se submeter aos desejos do avô e impossibilitar que qualquer um deles se torne realidade. Embora as outras personagens desta categoria de rebeldia contra os padrões sofram algum tipo de trauma ou perda, elas sobrevivem para poder continuar o ciclo grotesco de subversão e rebaixamento do ideal. Isso ocorre também com as personagens intelectuais, Hulga, Mary Grace, Miss Willerton e Mary Elizabeth.

Assim, mesmo que o tratamento dispendido às personagens seja agressivo por vezes, tal agressividade é a agressão anti-Anjo-do-Lar, anti-ideal, em outras palavras, um meio de promover o choque em quem lê com mulheres que não se encaixam nem nos estereótipos de feminilidade sulista com os quais a autora pessoalmente também sofria, nem nas imagens de felicidade materna ou empoderamento feminino. Conforme afirmamos no início desta tese, as personagens femininas de O'Connor não são idealizadas, seja como mulheres completamente passivas ou como exemplos de superação das dificuldades, porque são a subversão do próprio ideal, são a estilização de mulheres reais com falhas, qualidades e contradições.

A obra ficcional de O'Connor é grotesca como suas mulheres: transgressiva, cruza e transborda os limites. A literatura da autora rebaixa os padrões literários impostos às escritoras sulistas, ela recusa-se a propagar o ideal de matriarca sulista

³⁹¹ Part of the tension of the story is created by Mary Fortune and the old man being images of each other but opposite in the end. One is saved and the other is dammed and there is no way out of it, it must be pointed out and underlined. Their fates are different. One has to die first because one kills the other

ou da *belle*, recusa-se a escrever uma literatura confortável. Conta-se que, na ocasião da publicação de *Wise Blood*, uma senhora escreveu uma carta a O'Connor reclamando que o romance tinha deixado "um gosto ruim na boca", ao que a autora respondeu que ela "não deveria tê-lo comido". Essa anedota exemplifica a quebra de expectativas causada pela obra da autora em leitores mais tradicionais; é a deglutição e regurgitação grotescas da literatura subversiva.

Certamente, esta tese não pretende ser a obra definitiva sobre o grotesco feminino na obra de O'Connor, já que é impossível dar a palavra final sobre qualquer texto literário. No entanto, contribui para diminuir a lacuna identificada na fortuna crítica de sua obra, tanto no Brasil como no exterior, mas, assim como o ciclo grotesco nunca se encerra e está sempre em transformação e renovação, os estudos sobre qualquer grande escritora serão sempre revistos e renovados pois deixam, invariavelmente, lacunas a serem preenchidas em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARCALA, Débora Ballielo. **O grotesco e a personagem feminina em contos de Flannery O'Connor**. 2017. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, 2017.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARR, Helen. A History of Women's Writing. In: PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (org.). **A History of Feminist Literary Criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 120–137.
- CARTER, Angela (ORG.). **Book of Wayward Girls and Wicked Women**. Kindle ed. London: Virago, 1986.
- CARUSO, Teresa (ORG.). **"On the subject of the feminist business": re-reading Flannery O'Connor**. New York: Peter Lang, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números)**. Trad. Vera da Costa e Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DIRENZO, Anthony. **American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1995.
- EAGLETON, Mary. Do Women Write Differently? In: EAGLETON, Mary (org.). **Feminist Literary Theory – A Reader**. 2. ed. New Jersey: Wiley, 1996. p. 200–207.
- EAGLETON, Mary. Literary Representations of Women. In: PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (org.). **A History of Feminist Literary Criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 105–119.
- ECO, Umberto. **História da Feiura**. Trad. Eliana Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- FALLON, April D. The Grotesque as Feminist Revision of the "Southern Lady" in Carson McCullers's and Flannery O'Connor's Fiction. **Journal of Kentucky Studies**,

v. 23, p. 113–121, 2006.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar e outros escritos**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FUNK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**, 1994.

GENTRY, Marshall Bruce. **Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque**. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1986.

GENTRY, Marshall Bruce. Gender Dialogue in O'Connor. *In*: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff (org.). **Flannery O'Connor: New Perspectives**. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996, p. 57–72.

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: The University of Georgia Press, 1996. p. 73–95.

GORDON, Sarah. **Flannery O'Connor: The Obedient Imagination**. Athens, GA: University of Georgia Press, 2000.

GRONEMAN, Carol. Nymphomania: The Historical Construction of Female Sexuality. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 19, n. 2, 1994, p. 337–367

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].

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

KREYLING, Michael (ORG.). **New Essays on Wise Blood**. New York: Cambridge University Press, 1995.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LOVE, Heather. Feminist criticism and queer theory. *In*: PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (org.). **A History of Feminist Literary Criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 301–321.

MILLER, Monica Carol. **Being Ugly: Southern Women Writers and Social Rebellion**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2017.

MILLER, Monica Carol. Country People: Depictions of Farm Women in Flannery O'Connor's Short Fiction. *In*: ARANT, Alison; COFER, Jordan (org.). **Reconsidering Flannery O'Connor**. Kindle ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2020. p.

112–124.

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

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, 2000, p. 9–41.

O'CONNOR, Flannery. **The Violent Bear It Away**. Kindle ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1960.

O'CONNOR, Flannery. **The Complete Stories**. Kindle ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971.

O'CONNOR, Flannery. **Mystery and Manners**. Kindle ed. London: Faber and Faber, 1972.

O'CONNOR, Flannery. **The Habit of Being**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

O'CONNOR, Flannery. **Flannery O'Connor: Collected Works**. New York: The Library of America, 1988.

O'CONNOR, Flannery. **Sangue Sábio**. Trad. Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1990.

O'CONNOR, Flannery. **Manuscripts of The Violent Bear It Away**. s/d. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 160-190.

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

O'CONNOR, Flannery. **O Céu É dos Violentos**. Trad. Luis Coimbra. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

O'CONNOR, Flannery. **Um homem bom é difícil de encontrar e outras histórias**. Trad. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

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

PAIGE, Linda Rohrer. White Trash, Low Class, and No Class at All: Perverse Portraits of Phallic Power in Flannery O'Connor's Wise Blood. **Papers on language & literature**, v. 33, n. 3, p. 325–333, 1997.

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

REESMAN, Jeanne Campbell. Women, Language, and the Grotesque in Flannery O'Connor and Eudora Welty. *In*: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff (org.). **Flannery O'Connor: New Perspectives**. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996. p. 38–56.

RUBIN, Gayle S. Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical da Política da Sexualidade. *In*: **Políticas do sexo**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 62–128.

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

SAXTON, Benjamin. From the Incarnational to the Grotesque in “Revelation,” “Parker’s Back,” and Dostoevsky’s Crime and Punishment. **Flannery O'Connor Review**, v. 10, p. 97–111, 2012.

SCOTT, Anne Firor. **The Southern Lady: From Pedestal to Politics 1830-1930**. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1995.

SCOTT, R. Neil; STREIGHT, Irwin H. (ORG.). **Flannery O'Connor: The Contemporary Reviews**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009.

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.

SHOWALTER, Elaine. Introduction. *In*: SHOWALTER, Elaine, BAECHLER, Lea, LINTZ, A. Walton. **Modern American Women Writers: Profiles of Their Lives and Works from the 1870s to the Present**. New York: Scribner’s, 1993.

STARK, Trudie; VAN DEVENTER, Hans J. The Jezebel spirit: A scholarly inquiry. **Verbum et ecclesia**, v. 30, n. 2, p. 68–76, 2009.

WESTLING, Louise. **Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor**. Athens: The University of Georgia Press, 1985.

WESTLING, Louise. Fathers and Daughters in Welty and O'Connor. *In*: MANNING, Carol S. (org.). **The Female Tradition in Southern Literature**. Urbana and Chicago:

University of Illinois Press, 1993. p. 110–124.

WHITT, Margaret. Flannery O'Connor's Ladies. **The Flannery O'Connor Bulletin**, v. 15, p. 42–50, 1986.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad: Denise Bottman. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

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

YAEGER, Patricia. The Woman without Any Bones: Anti-Angel Aggression in *Wise Blood*. In: KREYLING, Michael (org.). **New Essays on Wise Blood**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995. p. 91–116.

YAEGER, Patricia. Flannery O'Connor and the Aesthetics of Torture. In: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff (org.). **Flannery O'Connor: New Perspectives**. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996. p. 183–206.

YAEGER, Patricia. **Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing 1930-1990**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Tomas; (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 181–203.