

11

A MULHER NO PULMÃO DE AÇO: GÊNERO E MEDO EM “A CIRCLE IN THE FIRE”, DE FLANNERY O’CONNOR

Débora Balliello Barcala

Recebido em 09 out 2022.

Aprovado em 07 fev 2023.

Débora Balliello Barcala

Doutora em Letras, Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista – Campus de Assis, 2022. Pesquisadora do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura e do grupo Narrativas Estrangeiras Modernas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4253275877769734>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1461-6327>.

E-mail: db.barcala@gmail.com.

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do conto “A Circle in the Fire” (1955), da escritora sulista estadunidense Flannery O’Connor, sob o ponto de vista do grotesco feminino como elemento fundamental do sentimento de medo experimentado pelas personagens femininas na narrativa. Assim, partindo do princípio de que o grotesco pode causar horror e angústia no receptor, mas também o choque e a revelação, este trabalho procura demonstrar o horror e a angústia causado pelo patriarcado e por elementos masculinos exercendo dominação sobre as mulheres do sul dos Estados Unidos e seu papel de denúncia e revelação de como o sistema patriarcal é incapaz de manter as mulheres seguras.

Palavras-chave: Flannery O’Connor. Grotesco. Personagem feminina. Literatura estadunidense. Medo.

Abstract: This article presents an analysis of the short story “A Circle in the Fire” (1955), by the American Southern writer Flannery O’Connor, from the point of view of the female grotesque as a fundamental element of the fear experienced by female characters in the narrative. Thus, assuming that the grotesque can cause horror and anguish in the receiver, but also shock and revelation, this work seeks to demonstrate the horror and anguish caused by patriarchy and male elements exercising domination over women in the southern United States and their role of denouncing and revealing how the patriarchal system is unable to keep women safe.

Keywords: Flannery O’Connor. Grotesque. Female character. American literature. Fear.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Wise Blood*, em 1952, a obra e as personagens de Flannery O’Connor (1925-1964) 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 do romance 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”¹ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 8, tradução nossa). John Simons defende que o livro é uma “adição importante à literatura grotesca da decadência

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

sulista”² (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 14 – tradução nossa). 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”³ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 18, tradução nossa).

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”⁴ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 31, tradução nossa). 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

2 “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, p. 297-98, 27 June 1952.

3 “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.

4 “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.

assombram a mente.⁵ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 38, tradução nossa)

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"⁶ (O'CONNOR, 1988, p. 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"⁷ (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*

5 "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*, p. 23, 10 June 1955.

6 "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".

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

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”⁸ (O’CONNOR, 1988, p. 805, tradução nossa) e, ao tentar transmitir a mensagem cristã para os não-crentes “você tem de 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, tradução nossa).

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”⁹ (O’CONNOR, 1988, p. 805, tradução nossa). 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”¹⁰ (O’CONNOR, 1988, p. 815, tradução nossa). 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”¹¹ (O’CONNOR, 1988, p. 816, tradução nossa).

8 “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”.

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

10 “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”.

11 “The look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies that it seeks to combine”.

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"¹² (O'CONNOR, 1988, p. 820, tradução nossa). 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 desapassionado 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 Ann¹³. (O'CONNOR, 1988, p. 830, tradução nossa)

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

13 "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".

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 GROTESCO E O MEDO

Wolfgang 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 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” (2013, p. 20), 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. 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. 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 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” (2013, p. 157).

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 ser humano 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 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).

O GROTESCO FEMININO

Se já não existe um sentido unívoco e uma teoria definitiva sobre o grotesco, o grotesco feminino é 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)

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”¹⁴ (YAEGER, 2000, p. Xi – tradução nossa). 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 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 oprimido¹⁵. (YAEGER, 2000, p. Xiii, tradução nossa)

14 “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”.

15 “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

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”¹⁶ (YAEGER, 2000, p. 7, tradução nossa) 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”¹⁷ (YAEGER, 2000, p. Xiiiv, tradução nossa).

As estratégias utilizadas por essas escritoras em sua ficção incluem, de acordo com Yeager, 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.

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”.

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

17 “The grotesque is omnipresent in southern women’s fiction not as a decorative filigree but as a space of political obsession”.

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”¹⁸ (REESMAN, 1996, p. 44, tradução nossa) 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, 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”¹⁹ (REESMAN, 1996, p. 40, tradução nossa) 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

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

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

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”²⁰ (REESMAN, 1996, p. 41, tradução nossa), isto é, lançando mão da função de “carnavalização”, explicada por Bakhtin (2013).

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?”²¹ (REESMAN, 1996, p. 41, tradução nossa). 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, ainda falta “análise da função social do grotesco para as protagonistas femininas”²² (REESMAN, 1996, p. 43, tradução nossa).

20 “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”.

21 “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?”.

22 “What has been lacking is analysis of the social function of the grotesque for female protagonists in these author’s fiction”.

Para Yaeger “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”²³ (YAEGER, 1996, p. 184, tradução nossa). 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. Ela aponta ainda 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. Assim, a violência e a aparente insanidade presente nas obras das escritoras sulistas nada mais eram do que um transbordamento das violências e insanidades cotidianas.

A MULHER NO PULMÃO DE AÇO: PERSONAGENS FEMININAS EM “A CIRCLE IN THE FIRE” (1955)

Em “A Circle in the Fire” (1955), traduzido como “Um círculo no fogo” (2008), encontramos 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

23 “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”.

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:

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 atropеле nem ando sempre procurando encrenca. Encaro as coisas como elas vêm²⁴. (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"²⁵

24 "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).

25 "Mrs. Cope was Always afraid someone would get hurt on her place and sue her for

(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’”²⁶ (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 para trás mais um bolo de capim. “Sempre tenho alguma coisa pela qual ser grata, pois podemos ser destruídos, todos nós, por um furacão”²⁷. (O'CONNOR, 2008, p. 230, grifo nosso)

everything she had” (O'CONNOR, 1988, p. 237).

26 “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).

27 “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

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 representa 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 desgraças, e não contando suas bênçãos.

As descrições contrastantes de Mrs. Cope e Mrs. Pritchard deixam 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:

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

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).

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 viçoso²⁸. (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 excrescências 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)

28 “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 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).

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: “Mrs. Pritchard não podia aceitar um anticlímax. Para manter seu equilíbrio, um gosto de sangue, de quanto em quando, lhe era necessário”²⁹ (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 sessenta quilômetros pelo prazer de ir ver alguém espichado³⁰. (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”³¹ (O’CONNOR, 2008, p. 228), porém não recebe resposta da patroa. É importante destacar que as personagens trocam

29 “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).

30 “‘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).

31 “‘She had her arma round it in the coffin” (O’CONNOR, 1988, p. 233).

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...?’³². (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. 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.

32 “‘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 that away. Look like to me if I was one of them, I would leave off... how you reckon they...?’” (O’CONNOR, 1988, p. 234).

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:

[...] 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. (KAYSER, 2013, 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 fortaleza³³. (O'CONNOR, 2008, p. 227–228)

33 "Sometimes the last line of trees was a solid gray blue wall a little darker than the sky 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).

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:

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 inatural³⁴. (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

34 “[...] 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).

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, incendeiam a mata que cercava a propriedade, assim como o sol parecia querer 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 Virginia 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?”³⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 241).

35 “I never seen a place with so many damn women on it, how do you stand it here?” (O’CONNOR, 1988, p. 243).

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’³⁶. (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. 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 defender.

36 “‘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).

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 a salvo da agressividade masculina, como o caso da filha Sally Virginia demonstra.

Sally Virginia, em “A Circle in the Fire”, “era uma menina pálida e gorda, de doze anos, meio trombuda e meio vesga, que tinha uma boca enorme, cheia de brilhos prateados”³⁷ (O’CONNOR, 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 assistiu 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

37 “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).

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 foram³⁸. (O'CONNOR, 2008, p. 239)

38 "The child suddenly stuck her head far out the window and said, 'Ugggghrhh,' 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 biy down I'd beat the daylight out of 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).

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 treze 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, 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 arma³⁹. (O'CONNOR, 2008, p. 245 - 246)

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 (2013) 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

39 "[...] 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 she were stalking out an enemy, her head thrust forward and each hand gripped on a gun" (O'CONNOR, 1988, p. 247 - 248).

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 andar⁴⁰. (O’CONNOR, 2008, p. 246)

Por mais cômica e risível que seja a cena da menina enfrentando 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 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

40 “‘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).

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”⁴¹ (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”⁴² (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

41 “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).

42 “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).

branco e vermelho”⁴³ (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 Powell”⁴⁴ (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.

CONCLUSÕES

Em “A Circle in the Fire”, os valores tradicionais patriarcais reaparecem na voz de Mrs. Cope, que já exerce papel de liderança e chefia tradicionalmente considerados masculinos, mas ainda tenta passar a imagem de docilidade e feminilidade exigida dela

43 “Embossed red and white” (O’CONNOR, 1988, p. 250).

44 “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).

e acredita na hierarquia da sociedade sulista. A tentativa de exercer esse papel duplo numa sociedade misógina deixa-a numa posição de exaustão e fragilidade, evidenciando o contexto hostil e claustrofóbico em que as mulheres estavam inseridas.

Mas, na ficção curta de O'Connor, há 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. Esse é o caso das meninas Sally Virginia. Talvez por ser parte de uma geração mais nova, a menina compreende a opressão a que estão sujeitas mães, avós e mulheres “de família” que precisam observar seu comportamento constantemente, não demonstrar descontentamento ou mais talento que um homem. As mulheres que se revoltam são alvo da raiva e da inveja masculina reprimidas e podem até ter destinos trágicos e violentos, mas são exemplos de resistência mesmo diante do medo de aniquilação pelo patriarcado.

Assim, mesmo que o tratamento despendido às personagens seja agressivo, tal agressividade é 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. 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 ou da *belle*, recusa-se a escrever uma literatura confortável. Conta-se que, na ocasião da publicação de *Wise Blood* (1952), 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.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números*. 27.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- O'CONNOR, Flannery. *Flannery O'Connor: Collected Works*. New York: The Library of America, 1988.
- O'CONNOR, Flannery. *Contos Completos: Flannery O'Connor*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- 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; London: The University of Georgia Press, p. 38-56, 1996.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, R. Neil; STREIGHT, Irwin H. (Org.). *Flannery O'Connor: The Contemporary Reviews*. Cambridge. New York: Cambridge University Press, 2009.

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, p. 183–206, 1996.

YAEGER, Patricia. *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing 1930-1990*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2000.