

# *Child of God: a simbologia tríptica da ruína*

## *Child of God: three symbols of ruin*

Suzy Meire Faustino

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

[suzy.faustino@unesp.br](mailto:suzy.faustino@unesp.br)

<https://orcid.org/0009-0005-5776-8218>

### RESUMO

Ambientado nos anos iniciais da década de 1960, *Child of God*, do romancista estadunidense Cormac McCarthy (1933-23), é considerado pela crítica (Bjerre, 2017; Bloom, 2009) como romance da fase *Southern Gothic* de seu autor. Tal rótulo suscitará, neste artigo, uma interpretação de um dos motivos principais desse gênero: a casa mal-assombrada ou em ruínas, portadora, sugerir-se-á, de significações pertencentes ao campo do simbólico. Nosso objetivo é construir uma correspondência entre a casa, o corpo e a comunidade, associando-se aos três seu caráter de ruína: esse tríptico configurar-se-á como um deslocamento da leitura crítica de Woods (2015). Esperamos que ele nos forneça chaves de leitura do romance estruturadas em seu tecido léxico e simbólico – a topografia, o espaço, os corpos e seus atributos.

**Palavras-chave:** Child of God; Cormac McCarthy; casa; corpo; comunidade.

### ABSTRACT

Set in the early 1960s, *Child of God*, by American author Cormac McCarthy (1933-23), is considered by critics as a work belonging to its author Southern Gothic years (Bjerre, 2017; Bloom, 2009). Such a label will raise, in this article, an interpretation of one of the genre's main motifs: the haunted, ruined, doomed house, bearer, as it will be suggested, of meanings appertaining to the field of the symbolic. Our intention, therefore, is to build a correspondence among the images of the house, of the body, and of the community, associating them under the sign of ruin and doom. This triptych will be configured as a displacement of Woods' (2015) argument concerning McCarthy's novel. We hope our triptych provides keys to interpret the novel based on its lexical and symbolical features – topography, space, bodies and their attributes.

**Keywords:** Child of God; Cormac McCarthy; house; body; community.

## INTRODUÇÃO

*Child of God*<sup>1</sup>, romance publicado pela primeira vez em 1973 pelo romancista estadunidense Cormac McCarthy (1933-23), pertence à fase *Southern Gothic* do autor. O gótico sulista, gênero literário ambientado no sul dos Estados Unidos desde o início do século XIX, herda tal rótulo do gótico inglês e compartilha com seu predecessor além-mar algumas características principais, a saber, “a presença de pensamentos, desejos e impulsos do irracional, subversivo, grotesco, [...], a linguagem do pânico e da ansiedade, [...]” (Bjerre, 2017). Ao revisar as perspectivas teórico-críticas em torno do gótico, o autor completa a descrição do gênero: para muitos estudiosos, o gótico trata de temas como a “paranoia, o bárbaro, o tabu. [...], o sexo, o terror, a morte” (Bjerre, 2017). Ademais, o gênero se caracterizaria pelo “retorno do passado, daquilo que foi reprimido e rejeitado, o segredo enterrado que corrói e subverte o presente [...]” (Bjerre, 2017). Sobre a vertente sulista, Bjerre (2017) sugere que o contexto social e histórico da escravidão nos estados do sul enraizou-se na representação literária do gênero em questão. Esse último expressaria, assim, as tensões da época. O gótico sulista do início do século XX passou a explorar as marcas de decadência do espaço físico: os casarões e as fazendas em ruínas que ou ilustravam ou determinavam a decadência moral das famílias que os habitavam. Além de fantasmagorias do (des)encontro entre espaço e tempo: o velho sul, simbolizado pelos mesmos antigos casarões, fazendas e plantações; e o novo sul, a geração atual de seus habitantes, herdeiros das primeiras famílias instaladas na região.

A casa (mal-assombrada e/ou em ruínas), um dos mais significativos motivos do romance gótico, é uma constante desde os primeiros fundadores do gênero: a narrativa inglesa *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole (1717-97), publicada em 1765, além dos romances de Ann Radcliffe (1764-1823), como *The myteries of Udolpho*, de 1794, e *The Italian*, de 1797 (Bjerre, 2017). O gótico das casas mal-assombradas e/ou arruinadas tem continuidade no século XIX com as irmãs Brontë e, posteriormente, com o *Dracula* (1897), de Bram Stoker, além de ganhar seus contornos de gótico contemporâneo com obras como *Cement Garden*, de 1978, do romancista Ian McEwan. Nos Estados Unidos dos séculos XIX e XX, ele retoma sua força nos escritos de Poe (1809-49) e Faulkner

---

<sup>1</sup> “Filho de Deus”, na tradução já esgotada para a língua portuguesa da Editora Relógio d’água, de 2014. Em razão da inacessibilidade à obra traduzida, as versões do texto de McCarthy para a língua portuguesa foram feitas pela autora deste artigo.

(1897-1962). Do pós-guerra até nossos dias, McCarthy é considerado o principal representante do gênero (Bjerre, 2017).

## ENREDO E RECORTE CRÍTICO

O enredo de *Child of God* desenvolve-se no condado de Sevier, estado do Tennessee, Estados Unidos, na primeira metade dos anos 1960. O protagonista, Lester Ballard, um rapaz de 27 anos, perde o rancho da família em um leilão na cena de abertura do primeiro capítulo. Sem lugar para se instalar e sem uma família – o narrador nos conta, nos capítulos seguintes, que a mãe havia fugido e o pai suicidara-se –, Ballard perambula pela região estabelecendo-se em uma casa precária e em ruínas por um período não especificado pelo narrador. Depois perdê-la em um incêndio, o personagem elege uma caverna como abrigo acidental e improvisado. Mal visto e mal recebido na comunidade – os vizinhos o creem louco e violento –, falsamente acusado de estupro, o personagem empreende uma busca fracassada por um lar. Simultaneamente, comete uma série de feminicídios – ao menos sete, como nos informa o narrador no último capítulo –, acomodando os corpos na caverna que passou a habitar. A história nos é contada por um narrador onisciente em terceira pessoa, intercalado e descontinuado por vários narradores em primeira pessoa, as vozes dos vizinhos do protagonista, personagens estruturalmente vinculados à trama, com o intuito de ou jogar luz sobre o passado do personagem ou escurecê-lo, em um jogo dialético de perspectivas.

Desde os anos finais da década de 1970, a crítica de McCarthy envereda-se por rotas que nos direcionam ora a uma leitura de paródia e subversão que, segundo ela, é o traço inconfundível da pós-modernidade, ora a leituras de desembaraçamento da camada teológica das obras do autor. *Child of God* não escapa a esses variáveis apontamentos. Por um lado, estudiosos como Jafari (2023) exploram a leitura paródica, ou seja, o romance de McCarthy seria uma paródia do gênero de fundo teleológico humanista conhecido como *Bildungsroman*, o romance de formação. Argumenta o estudioso que o que se desenrola em *Child of God* é um processo de degeneração dos sujeitos na sociedade pós-moderna, desmistificando as crenças na “razão empoderadora, aceitação social, harmonia”<sup>2</sup> (Jafari, 2023, p. 30). Seus críticos predecessores, como Schaffer (1977),

---

<sup>2</sup> No original: “*self-empowering reason, social acceptance, harmony*”.

descrevem a trajetória do protagonista do romance como uma queda para a bestialidade ou para um estado sub-humano de existência, reduzindo, assim, qualquer expectativa em torno de uma linha histórica ascendente para a moralidade e as potencialidades humanas.

Woods (2015), por sua vez, desloca esse diálogo. Em um primeiro momento, o autor não se furta às teorias que vez ou outra tangenciam a esfera literária – o subtítulo de seu trabalho refere-se a uma “teologia subversiva do cristianismo” –, apesar de dedicar-se, majoritariamente, a uma leitura interpretativa da obra de McCarthy. Para o estudioso, a chave de leitura da obra pode ser vislumbrada se o leitor romper a superfície linguística das escolhas lexicais e sintáticas do romancista, optando, assim, por uma investigação daquilo que está em segundo plano: sustentar-se-ia, dessa forma, o adjetivo “subversivo (a)” que Woods (2015) emprega em seu artigo.

O mesmo crítico chama a atenção do leitor para o vocabulário teológico em *Child of God*: o constante uso de vocábulos e expressões – e, por vezes, de marcações ortográficas – como *god*, *gods*, *God*, *by god*, e também para uso não constante, porém significativo, de “*maker*”, “*master*”, “*saints*”, “*christmas*”, “*Adam*”, “*the good lord*”, “*church*”, “*minister*”. Afirma Woods que o leitor é tentando a identificar tais termos com o Deus e o imaginário cristãos. No entanto, denuncia ele, não é esse o Deus a que Ballard e sua comunidade servem. A partir da estrutura sintática e das escolhas semântico-lexicais – e ortográficas – do narrador do romance, bem como das imagens denominadas de cenas de “violência, cobiça, insanidade”<sup>3</sup>, a “trindade profana”<sup>4</sup> (Woods, 2015, p. 78), que reinaria naquela comunidade, o estudioso acusa uma subversão da teologia cristã.

A sua discussão gira em torno das questões ligadas à relação entre essa trindade e a esfera humana: as fronteiras entre um e outro, defende Woods (2015), parecem inconstantes, não se sabe com certeza se Ballard e seus vizinhos são conduzidos por poderes fora de seu controle, ou se eles têm uma porção de liberdade em suas ações. O crítico, então, tende a defender a primeira possibilidade. A comunidade padece do mesmo mal que Ballard: a trindade violência, cobiça, insanidade.

Para reforçar sua leitura de subversão do cristianismo na forma da primeira pessoa da trindade, Woods (2015) cita um episódio de *Child of God* ocorrido no século XIX no condado: os moradores se reuniram em praça pública para assistir a execução de dois

<sup>3</sup> *Violence, greed, folly*, no original.

<sup>4</sup> *Unholy Trinity*, no original.

membros dos *White Caps*<sup>5</sup>, uma espécie de grupo de vigilantes de existência histórica. A execução se passa em uma atmosfera de ritual eclesiástico, sugere o estudioso, os moradores caminham em direção ao patíbulo “como se fossem para a igreja”, entoando cânticos (Woods, 2015, p. 73). Afirma Woods (2015) que eles “demonstram prontidão para encenar a violência” e “estão sedentos pela morte” (Woods, 2015, p. 74). No caso do protagonista, a violência é expressa por conta dos feminicídios, além de outras cenas não delimitadas nesse recorte.

A segunda pessoa, a cobiça, manifesta-se em Ballard quando ele tenta recriar sua comunidade perdida ao reunir os cadáveres dentro da caverna (Woods, 2015, p. 68-70). A terceira pessoa, a insanidade, expressa-se por meio dos atos delirantes, desconexos, subversivos, irracionais e estúpidos de Ballard. (Woods, 2015, p. 67). Em suma, as imagens de violência, cobiça e insanidade, quase onipresentes na narrativa, e o vocabulário teológico são os elementos que fazem o crítico estruturar uma esfera “divina” ou demoníaca.

Adotando-se, como ponto de partida, a leitura teológica de inversão do cristianismo de Woods (2015), propõe-se um deslocamento da estrutura léxico-sintática fundadora da “trindade profana” para a estrutura simbólica tríplica de *Child of God*, configurada pela correspondência e atravessamento entre os elementos casa, comunidade e corpo, elementos esses já explorados pela narrativa bíblica, como exporemos mais à frente. Nossas escolhas simbólicas configurar-se-ão como suas linhas de significado: o corpo, a casa, a comunidade, como uma simbologia tríplica, na qual é manifesta a ruína.

### **Corpo, casa, comunidade**

Nossa especulação inicia-se na segunda casa de Ballard, aquela para a qual ele se muda depois de perder a fazenda da família. Sua residência acidental está totalmente em ruínas, uma casa abandonada, ao que tudo indica, coberta por “ervas daninhas e mato, por jornais velhos, cinzas, lama e negros casulos de insetos” (McCarthy, 1993, p. 13-14). Para reforçar a atmosfera negativa e “mal-assombrada” da casa, o narrador descreve imagens e sons insólitos; a inquietante cena noturna dos cães de caça invadindo a casa de Ballard sobre a qual não é possível ao leitor estabelecer uma definição entre as categorias de

---

<sup>5</sup> Segundo Schaffer (1977), “*White Caps*” é o equivalente local da Ku Klux Klan.

sonho, delírio ou realidade – Ballard estava semi-adormecido (“*half asleep*”) nessa ocasião. O narrador de McCarthy usa uma duplicidade nos verbos no tempo passado “*heard*” e “*saw*”, de modo a provocar essa dúvida: “*one night in his pallet while half asleep he heard something scamper through the room and vault ghostly (he saw, struggling erect) through the open window*” (McCarthy, 1993, p. 23).

Ballard ouve e, quase simultaneamente, vê “alguma coisa” atravessar rapidamente a sala e logo sumir pela janela. Nas passagens seguintes, o narrador insiste na escolha de “*to hear: he could hear foxhounds in full cry, tortured wails [...], in a pandemonium of soprano howls*”<sup>6</sup>, (McCarthy, 1993, p. 23); as presenças que, apesar de estarem em um segundo plano, ou seja, apenas percebidos pelo sentido da audição – como o uso do verbo “*to hear*” assevera – protagonizam o fantástico da cena em razão das escolhas semânticas de McCarthy, como o vocábulo “*ghostly*”<sup>7</sup>, reforçado por “*night*”<sup>8</sup>. Ademais, as expressões “*soprano howls*”<sup>9</sup> e “*tortured wails*”<sup>10</sup> matizam tais cenas de uma sonoridade de tons agudos. Semelhante altura e agudez da sonoridade de “*wail*” e, principalmente, de “*soprano*”, permitem-nos uma aproximação desses sons de casa mal-assombrada com o tom de voz feminino, caracterizado também pela altura e agudez quando comparada ao masculino. Constrói-se, assim, uma experiência auditiva “feminilizada” na casa.

A imagem é a expressão das formas e das possibilidades de sua determinação e racionalização; e está associada, simbolicamente, à luminosidade e ao dia. O som, por sua vez, não tem forma; é uma experiência da ausência de forma<sup>11</sup>. Aliada a essa ausência, a aproximação à sonoridade aguda feminina e o elemento noturno perfazem e constroem a experiência interior da casa, já que a sua forma exterior está circunscrita à geometria cartesiana, às formas retas. Tal experiência do interior, como se mencionou, destaca a noite e a sonoridade “feminina”.

<sup>6</sup> Ele podia ouvir cães de caça em alarde, seus gemidos agoniados [...], em um pandemônio de uivos de soprano.

<sup>7</sup> Fantasmagoricamente.

<sup>8</sup> Noite.

<sup>9</sup> Uivos de soprano.

<sup>10</sup> Assim o dicionário Oxford define o substantivo *wail*: “*a prolonged high-pitched cry of pain, grief or anger*” (um prolongado e agudo choro/gemido de dor, pesar ou raiva). Outros dicionários podem ou não definir “*wail*” utilizando-se da indicação de agudez do som.

<sup>11</sup> Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (1872), associa o dionisíaco à música e à “noite criadora do som” e o apolíneo à imagem, à luz e ao dia. Ao associar noite e som, o filósofo alemão identifica o primeiro elemento como impossibilidade da imagem, o que causa um deslocamento dos sentidos, da visão à audição, da racionalização para a emoção, inferindo-se, a partir disso, um deslizamento ou uma analogia de um elemento ao outro. A música, para ele, era uma potência da emoção.

Conforme tentaremos demonstrar mais adiante neste estudo, quando tratarmos da forma do terceiro abrigo de Ballard, a caverna, a forma reta da geometria euclidiana sairá de cena para dar lugar à geometria curva (“*the bellshaped cavern*”<sup>12</sup>), a sua forma de sino. Sugerir-se-á, então, a partir dessa análise, uma dissolução das formas retas em um certo movimento centrífugo, aquele que se direciona de dentro para fora, ou do centro para as periferias.

Desse modo, o interior da segunda casa de Ballard guarda em si referências femininas: os tons em soprano, a noite<sup>13</sup>. Há de se assinalar, em benefício desse argumento, a presença do primeiro cadáver feminino na casa – Ballard acidentalmente o encontra em um carro à beira da estrada e leva-o consigo – com suas características estereotípicas e/ou simbolicamente representadas como curvas e arredondadas. A feminilidade dentro da casa ganha ainda mais matizes simbólicas no momento em que Ballard veste e maquia o corpo (McCarthy, 1993, p. 102-103). Por outro lado, na caverna, as formas retas são diluídas, transfigurando-se em formas curvas, assumindo, assim, também o exterior, as formas curvas análogas ao corpo feminino.

A segunda casa de Ballard guarda elementos de uma análise quantitativa e cartesiana: por um lado, há dois cômodos com duas janelas cada, ou seja, uma casa de linhas retas circunscritas nas três direções espaciais dos planos x, y, z é facilmente quantificável e dispõe de uma forma fixa e estável. Por outro lado, o corpo feminino e a caverna ilustram a geometria curva, apesar de não se furtarem a uma análise quantitativa de extensão e massa, os dois guardam muito mais uma característica qualitativa: a forma sempre variável e não rigidamente identificada com o plano cartesiano.

No que tange ao efeito do mal-assombrado e do sombrio das escolhas lexicais do autor, argumenta-se que ele é reforçado pelo uso do verbo “*to hear*” e de vocábulos do campo semântico ligado ao sentido da audição – “*wail*”, “*soprano*”, “*howl*”. É quase totalmente negado ao protagonista o sentido da visão, a não ser em sua gradação mínima: o vulto que ele supostamente vê desaparecer.

O motivo da casa mal-assombrada perfaz-se tanto sonora quanto imagetivamente:

---

<sup>12</sup> Caverna em formato de sino.

<sup>13</sup> As dualidades, na natureza e na simbologia, podem ser representadas por duas linhas perpendiculares entre si (uma vertical e uma horizontal), formando um ângulo de 90 graus em cada quadrante: uma cruz. A linha vertical representa o espírito, o dia, a luz, o masculino, a essência; a horizontal representa a matéria, a noite, as águas, o feminino, a substância (ver R. Guénon, *Le symbolisme de la croix*, de 1931). Suas marcas de oposição ou complementaridade dependem da perspectiva do observador.

à noite, em estado de vigília, o personagem, por meio dos sentidos de audição, percebe a casa invadida por cães de caça emitindo sons sombrios e, por meio de uma única menção a “*saw*”, ele vê “alguma coisa” que some na janela. Sobre a invasão dos cães, seja ela uma imagem real ou de sonho, perfaz-se um motivo de má receptividade que, dir-se-á, aproxima a casa e o corpo: Ballard, na única cena de necrofilia mais explícita permitida pelo narrador, também invade o corpo feminino (McCarthy, 1993, p. 92). Nas passagens seguintes, casa e corpo consomem-se em um incêndio do qual apenas restam um único elemento de cada: um osso do cadáver e a chaminé da casa – “*he found not so much as a bone*<sup>14</sup> e *the house [...] was only a blackened chimney*”<sup>15</sup> (McCarthy, 1993, p. 105-107). O motivo imagético da cor preta, além de inundar a casa, passa a inundar a paisagem; do negro céu da aurora cai uma neve branca, à medida que as horas passam, a cor negra atenua-se, aproximando-se de um tom mais fraco de cinza (McCarthy, 1993, p. 106-107). O próprio corpo de Ballard torna-se negro ao remexer nas ruínas do incêndio quando da procura pelo cadáver.

A segunda parte de nossa especulação adentra a “casa de Deus”: a igreja. Ballard entra no templo depois de a cerimônia ter começado, ou seja, atrasado. As pessoas se voltam para ele como se fossem “*a cast of puppets*”<sup>16</sup> (McCarthy, 1993, p. 31). O protagonista, de chapéu na mão, direciona-se a um dos bancos do fundo e lá se senta isoladamente. O pregador do culto, para disfarçar o silêncio, toma um copo de água e decide continuar a sua pregação. O narrador nos confidencia que, para Ballard, o que o pregador dizia era “*a biblical babbling*”<sup>17</sup>. Distraído ou desinteressado, o protagonista começa a ler os avisos na parede. Nesse momento, do lado de fora, um pica-pau bica uma árvore e os fiéis se voltam em sua direção, como a pedir silêncio. Ballard, então resfriado, espirrava alto, mas, como revela o narrador, “*nobody expected he would stop if God himself looked back askance so no one looked*”<sup>18</sup> (McCarthy, 1993, p. 31- 32).

O que acontece na igreja é uma série de transgressões por parte de Ballard e dos vizinhos. Eles cochicham a sua entrada e não toleram nem o som natural do pica-pau. Por outro lado, o narrador também não é nada lisonjeiro com eles, chamando-os de “*cast of*

<sup>14</sup> Ele não achou mais do que um osso.

<sup>15</sup> A casa [...] era apenas uma chaminé enegrecida.

<sup>16</sup> Grupo de marionetes.

<sup>17</sup> Fala ininteligível, à maneira de crianças na fase pré-linguística.

<sup>18</sup> Ninguém esperava que ele parasse nem mesmo se o próprio Deus olhasse com desaprovação, então ninguém olhou.



*puppets*”. Até mesmo o pregador tenta disfarçar o silêncio que se segue à entrada de Ballard, que, por sua vez, não consegue prestar atenção na pregação e se distrai lendo os avisos. O próprio narrador denuncia o comportamento de Ballard ao dizer que ele não pararia nem se o próprio Deus olhasse com desaprovação.

Woods (2015, p. 66) também aponta a situação da má hospitalidade, acentuando o tom irônico do narrador de McCarthy: para o estudioso, tal cena é um “retrato debochado” dos cristãos que tratam o protagonista com desprezo e desdém. Retrato debochado e irônico, pois, segundo sua própria doutrina de amor ao próximo, os cristãos deveriam demonstrar acolhimento aos visitantes e estranhos.

Se analisarmos a referência à narrativa bíblica da expressão “*biblical babbling*” quando da análise do cenário teológico da novela, as equivalências expandir-se-ão: igreja = casa = comunidade = corpo de Cristo. O corpo de Cristo como símbolo – não apenas da igreja como templo físico, mas dela como comunidade, como o corpo dos cristãos em um nível tanto físico, terreno e histórico, quanto espiritual – pode ser encontrado nas cartas de São Paulo Apóstolo.

Em 1 Coríntios 12:27, temos: “ora, vocês são o corpo de Cristo e cada um de vocês, individualmente, é membro desse corpo” (Almeida, 2006). Em Romanos 12:4-5: “Assim como cada um de nós tem um corpo com muitos membros e esses membros não exercem todos a mesma função, assim também em Cristo, nós, que somos muitos, formamos um corpo, e cada membro está ligado a todos os outros” (Almeida, 2006). Não se trata, portanto, de um corpo qualquer, mas da igreja como o corpo do próprio Cristo, o que torna as transgressões dentro dela ainda mais graves: Ballard é mal recebido dentro do templo, não é membro da igreja-comunidade, como Corpo de Cristo na terra. Por outro lado, o protagonista também comete suas próprias transgressões: chega atrasado, distrai-se durante a pregação e, voluntariamente ou não, espirra.

A equivalência dos símbolos igreja-templo-casa e corpo com a comunidade não encontra eco apenas se utilizarmos a referência à bíblia em uma perspectiva comparativa: se se preferir, o romance de McCarthy, interpretado sob a sombra do tríptico, fornecer-nos-á semelhante equivalência. O protagonista é um membro que não está ligado aos outros. É o personagem que, o tempo todo, perambula solitário pela região em busca de onde se fixar, não apenas no sentido físico: ele tenta, sem sucesso, cortejar algumas mulheres no decorrer da narrativa; participa das feiras na região, onde não é bem-visto

por despertar medo. Como já se disse, os discursos dos vizinhos, que intercalam os do narrador, pintam-no como louco, estranho, ou alguém imbuído de índole ou instinto violento. Tal afirmação abre nossas especulações sobre a receptividade da comunidade para com Ballard, já antecipada na cena da casa “mal-assombrada” que tentamos demonstrar mais acima.

Uma variável da má receptividade da comunidade contra Ballard expressa-se na má receptividade das mulheres. Uma cena significativa se desenrola em uma feira em que o protagonista participa: o contato visual que ele tem com uma mulher que avista a uma certa distância causa uma reação nela. Depois de ganhar três ursinhos de pelúcia numa das brincadeiras, Ballard caminha no meio dos vizinhos que também participavam da feira, entre eles uma jovem mulher que, ao perceber “*the man with the bears watching her [...], edged closer to the girl by her side and brushed her hair with two fingers quickly*”<sup>19</sup> (McCarthy, 1993, p. 65).

O ato de mover-se furtivamente até alguém a seu lado pode denotar receio, apreensão ou medo, um movimento para demonstrar ao observador que não se está só. Por outro lado, o ato de pentear os cabelos com dois dedos de forma rápida suscita outra duplicidade: ou susto, em razão da rapidez do movimento, ou mesmo um ato súbito e desastrado de sedução. No entanto, apesar de a cena suscitar duplicidade de interpretação quanto à receptividade da jovem aos olhares de Ballard, ainda poder-se-ia interpretar que, de qualquer maneira, Ballard fracassa em sua aproximação das mulheres, pois o narrador não mais menciona a jovem em questão.

As tentativas do protagonista de McCarthy não se resumem apenas na que acabamos de analisar: ao visitar um vizinho, o dono do ferro-velho, o único com quem Ballard mantém interação reciprocamente respeitosa, ele se demonstra interessado numa de suas filhas. De outra feita, ao perambular pelo campo, Ballard depara-se com uma mulher semi-nua desacordada na grama. A interação dos dois se encerra com ela acusando-o falsamente de estupro. Tal acusação faz com que Ballard passe um dia na cadeia.

Um feminicídio seguido de um incêndio proposital na casa da vítima: a última das malfadadas experiências do personagem com o sexo feminino alcança seu auge. O que se

---

<sup>19</sup> [...] o homem com os ursos mirando-a, [...] ela se esgueirou na direção da garota a seu lado e penteou rapidamente o cabelo com dois dedos.

segue é uma cena de necrofilia, pois Ballard, numa de suas caminhadas pela região, encontra um casal já sem vida dentro de um carro. Ele, então, carrega o corpo da mulher e o mantém com ele até o momento em que a sua segunda casa se incendia. Como já se disse, o comportamento de Ballard suscita dúvida: da mesma forma que ele é mal recebido, ele pode ter se aproximado de forma agressiva, cometendo a mesma transgressão da qual sofre, a má receptividade.

Dentro da igreja e em sua comunidade, o protagonista – como já se disse quando da alusão aos símbolos igreja-comunidade-corpo de Cristo – é um membro que não pertence ao corpo maior da comunidade: a cena da igreja demonstra-o, como um microcosmo. Os vizinhos temem-no, seus discursos oscilam entre a acusação de loucura e a de violência. As mulheres o rejeitam. Como resultado, este corpo desvinculado de sua comunidade, como um membro separado de um corpo, rejeita-se a si mesmo: “*He’d long been wearing the underclothes of his female victims but now he took to appearing in their outerwear as well. A gothic doll in illfit clothes, its carmine mouth floating detached and bright in the white landscape*” (McCarthy, 1993, p. 140)<sup>20</sup>.

A má receptividade feminina espelha-se na má receptividade da casa, da igreja e da comunidade: o corpo feminino é estruturalmente preparado para o recebimento, sua forma corresponde analogicamente a de uma casa que recebe e acolhe. O mesmo poder-se-ia dizer de um estrangeiro adentrando um território desconhecido: ele espera a receptividade daquela comunidade de pessoas. O corpo como abrigo – e como símbolo de masculinidade ou feminilidade – seja da subjetividade ou da identidade que se tem de si, seja como acolhimento para o corpo masculino ou para uma vida em formação, exterioriza-se na casa, no templo e na comunidade. No caso específico de Ballard, ao vestir-se como uma “boneca gótica”, há a substituição daquela exterioridade simbólica da masculinidade que anteriormente marcava seu corpo, e sobre cuja rejeição a aparência do corpo feminino agora protagoniza: um corpo rejeitado rejeita-se a si mesmo.

A cena acima mencionada ambienta-se na fase em que Ballard já habitava uma caverna, em vista da perda de sua segunda casa em um incêndio acidental. É em suas entranhas mais profundas que ele deposita os corpos femininos. Esse episódio, assim como o da igreja, é significativo na análise da correspondência corpo feminino-casa, e

---

<sup>20</sup> Há muito tempo que ele já usava as roupas de baixo das suas vítimas femininas, mas agora ele adquiriu o hábito de usar também as roupas exteriores delas. Uma boneca gótica em roupas que não lhe serviam, a boca cor de carmim flutuava isolada e brilhante na paisagem branca.

agora, caverna.

Em um primeiro momento, a caverna do protagonista é apenas um buraco no chão preenchido por uma câmara larga e vazia encimada por uma abertura no teto. Em um segundo momento, o narrador de McCarthy envereda-se por um labirinto úmido e escuro, ao acompanhar Ballard pelas profundezas da caverna: passagens labirínticas por onde correm fios de água, direcionam-no para uma concavidade em formato de sino que abriga os corpos de suas vítimas (o leitor não testemunha os feminicídios, apenas as perambulações de Ballard pela região, munido de um rifle). Analisemos a seguinte passagem:

He followed this course for perhaps a mile down all its turning and through narrows that fetched him sideways advancing like a fencer and through a tunnel brought him to his belly. [...] he climbed up a chimney to a corridor above the stream and entered into a tall and bellshaped cavern.

Here the walls with their softlooking convolutions, slavered over as they were with wet and bloodred mud, had an organic look to them, like the innards of some great beast. Here in the bowels of the mountain, Ballard turned his light on ledges or pallets of stone where dead people lay like saints (Mccarthy, 1993, p. 134-135)<sup>21</sup>.

O narrador de McCarthy se utiliza de vocábulos originariamente aplicados para a descrição do corpo humano como “*belly*”, “*bowels*”, “*innards*”, “*bloodred*”, “*organic*”<sup>22</sup>, numa objetiva e intencional analogia com a caverna. Por outro lado, as escolhas lexicais de “*tunnel*”, “*a mile down*”, “*narrows*”, “*walls*”<sup>23</sup> traçam uma rota de aproximação com o aparelho sexual feminino, o que nos permite interpretar o túnel, com uma milha de profundidade, entremeado por correntes aquáticas subterrâneas que desembocam em uma concavidade em formato de sino sobre cujas paredes se instalou uma lama cor de sangue, como um símbolo do útero. Nesse sentido, há tanto uma estrutura sintática, formal e linguística de afinidade objetiva entre corpo e caverna quanto a construção de um símbolo.

---

<sup>21</sup> Ele seguiu essa rota talvez por uma milha terreno abaixo, por toda as curvas e becos estreitos que o empurravam lateralmente, avançando como um esgrimista, e através de um túnel que trouxe-o à barriga. Ele escalou uma chaminé natural na direção de um corredor acima da corrente aquática e entrou em uma caverna alta e em formato de sino. Aqui as paredes com sua aparência suavemente sinuosa, cobertas com saliva como se estivessem com lama úmida e cor de sangue, tinham uma aparência orgânica, como as entranhas de alguma grande fera. Aqui nas entranhas da caverna, Ballard direcionou a luz nos pallets ou prateleiras de pedra aonde repousavam, como santas, pessoas mortas.

<sup>22</sup> Barriga, intestino, entranhas, vermelho-sangue, orgânico.

<sup>23</sup> Túnel, uma milha abaixo, estreitos, paredes.

Se atentarmos-nos à raiz latina de caverna, “*cavus*”, cujo correspondente em inglês, “*cave*”, “*cavern*”, guarda a mesma ascendência, encontraremos uma definição de “buraco”, ou “região esvaziada de matéria”. Dentro do “útero-caverna” de *Child of God* repousam cadáveres femininos, ou, em outras palavras, não se trata de um útero esvaziado, mas de um órgão preenchido por corpos que pareciam santos. Essa correspondência, no entanto, guarda uma duplicidade em relação aos corpos femininos, por um lado, esses estão frios e esvaziados, incapazes de servirem como abrigo para um ser, seja ele o corpo masculino ou uma terceira vida em formação; por outro lado, o próprio útero-caverna abriga nele, como um espelhamento, seres sem vida, como fetos mortos ainda alojados na matriz.

Talvez seja muito mais significativa a escolha do lugar elevado para se guardar os corpos femininos: a concavidade onde eles estavam era alta e jazia num ponto mais acima de uma chaminé natural. A imaginação do leitor não se furtaria a construir um templo elevado debaixo das profundezas da terra, não apenas em razão da altura, mas principalmente pelo nicho onde estão os corpos. Tratam-se de pallets ou “prateleiras” naturais da rocha da caverna, como altares dentro de um templo; como se dentro de um corpo feminino ou de uma fera houvesse um templo, sobre cujo altar repousassem corpos que, por sua vez, além de integrarem a mais recente “comunidade” de Ballard, também abrigassem em si uma casa, o útero. Nosso tríplico simbólico transfigura-se em estrutura de um fractal.

Em uma outra correspondência do símbolo do corpo, o cadáver de Ballard, no penúltimo capítulo da novela, é esvaziado de seus órgãos para dissecação e estudos científicos em uma escola de medicina: o coração, o cérebro, os músculos e as vísceras foram removidos (McCarthy, 1993, p. 194). Essa passagem em particular revela-nos outra cena do motivo de invasão: a abertura do corpo indefeso de Ballard como se esse fosse um mero objeto de estudos. Ademais, o uso da expressão “foram removidos” é, na verdade, equivocado, o narrador nos informa que os intestinos de Ballard foram arrancados – “*were hauled forth*” –, verbo que denota empenho de força ou violência na ação (McCarthy, 1993, p. 194).

A casa e o corpo de Ballard estão em ruínas: a igreja, um local de transgressões; a primeira casa perdida em um leilão; a segunda, perdida em um incêndio; a terceira alojava seres frios e esvaziados. Seu próprio corpo masculino rejeitado e, em seguida, também

esvaziado e invadido. A própria caverna subterrânea vem abaixo em um desmoronamento no capítulo final, trazendo para a superfície os cadáveres do sexo feminino que a habitavam.

Curiosamente, as simbologias de corpo-casa-comunidade ainda podem ser estendidas para a natureza que cerca Ballard: além do útero-caverna e das aproximações entre a descrição da caverna e as partes do corpo, ainda se pode encontrar passagens como esta na qual, para o narrador de McCarthy, a neve está manchada de vermelho-sangue ou as nervuras das folhas são como veias amareladas por onde a luz do sol já atravessava, dada a sua transparência, ausência de sangue (McCarthy, 1993, p. 170). Mesmo que a natureza não nos forneça tantas analogias com o corpo, ela também é pintada como um ambiente hostil onde os elementos perderam seu equilíbrio e moderação: invernos muito frios e chuvas intensas que duram muitos dias, provocando enchentes e desastres naturais, cenários de ruína.

Correntes subterrâneas, chuvas ininterruptas, lama, neve derrretida, fogo devastador, Ballard como “boneca gótica” e como o peregrino da morte de Sevier County: semelhantes imagens figurativizam os temas do movimento e da instabilidade tanto na natureza e na casa/caverna, quanto no corpo do protagonista do romance. Sob o signo dos dois, o tríptico citado neste parágrafo metaforiza a ruína das formas fixas do eu e do outro, ou de sujeito e objeto.

O protagonista de McCarthy é expulso da comunidade humana tanto pela má receptividade de seus vizinhos quanto pelo fogo que consumiu sua casa, só restando o abrigo na natureza, também hostil e “mal-assombrada”. Além da soturnidade da cor preta, as cenas das paisagens naturais de *Child of God* estão pintadas com cores que variam entre branco, preto, cinza, verde opaco e vermelho-sangue, nem a chegada da primavera suaviza-as ou permite-lhes exceder tons mais quentes. Ademais, morcegos alçam-se de dentro da noturnidade da caverna, “like souls rising from hades”<sup>24</sup> (McCarthy, 1993, p. 141), trilhas de neve sangrenta – “berrystains [...] upon the snow like blood”<sup>25</sup> emergem das camadas de gelo sujo, formando *scenes of death*”<sup>26</sup> (McCarthy, 1993, p. 138).

Em mais uma possível correspondência com o corpo de Ballard, dir-se-ia que ele também é mal-assombrado: o narrador nos relata os sonhos premonitórios do

<sup>24</sup> Como almas elevando-se do hades.

<sup>25</sup> Manchas de frutas vermelhas [...] sobre a neve, como sangue.

<sup>26</sup> Cenas de morte.

protagonista: “*he woke in the night with premonitions of ill fate*”<sup>27</sup> (McCarthy, 1993, p. 104), logo depois, sua casa se incendia. Ballard sonha que cavalgava pelas encostas das montanhas e o narrador nos conta que “*he was riding to his death*”<sup>28</sup> (McCarthy, 1993, p. 170). A presença dos astros faz referência a sinais de mau-agouro em razão do uso dos adjetivos “*malign*” e “*cold*”: “*a malign star kept him*”<sup>29</sup> (McCarthy, 1993, p. 40); “*he watched the hordes of cold stars*” (McCarthy, 1993, p. 141). Em outra passagem, o narrador nos conta que Ballard “*cast about among the stars for some guidance but the heavens wore a different look that he did not trust*”<sup>30</sup> (McCarthy, 1993, p. 190).

No penúltimo capítulo, quando da dissecação de seu corpo na escola médica, vaticina o narrador: “*His entrails were hauled forth and delineated and the four young students who bent over him like those haruspices of old perhaps saw monsters worse to come in their configurations*” (McCarthy, 1993, p. 194)<sup>31</sup>.

Os arúspices eram oráculos da Roma Antiga que prediziam o futuro examinando entranhas e órgãos das vítimas de sacrifício. O narrador os compara aos estudantes observando e inspecionando o cadáver de Ballard. Já evocamos, mais acima, o motivo da invasão de seu corpo inerte e indefeso. Nessa passagem, esboçamos o motivo do corpo “mal-assombrado” do protagonista: os estudantes que o examinam talvez tenham visto lá monstros ainda piores por vir. As referências a premonições e a monstros – “*ghoul*”<sup>32</sup> (McCarthy, 1993, p. 174) e “*monstrous frog*”<sup>33</sup> (McCarthy, 1993, p. 153) – aludem a uma camada sobrenatural no romance de McCarthy, “encarnada” no corpo, casas e caverna de Ballard.

O adjetivo “encarnado” faria menção ao fato de os estudantes utilizarem o corpo de Ballard para fazer previsões – atividade ligada à esfera do sobrenatural –, mas também a outras cenas como as da boneca gótica – uma figura enegrecida com boca de carmim

---

<sup>27</sup> Ele acordou à noite com más premonições.

<sup>28</sup> Ele cavalgava para a morte.

<sup>29</sup> Uma estrela maligna o mantinha.

<sup>30</sup> [Ele] investigou por entre as estrelas em busca de direção mas os céus tinham uma aparência diferente que ele não confiou.

<sup>31</sup> Suas entranhas foram arrancadas e descritas e os quatro jovens estudantes que se debruçavam sobre ele como aqueles arúspices de antigamente talvez tenham visto, em suas configurações, monstros piores por vir.

<sup>32</sup> Segundo o dicionário Merriam Webster, o termo refere-se a uma criatura mítica, fantasma ou mau espírito, que costuma roubar túmulos e alimentar-se dos cadáveres. Disponível em: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/ghoul#:~:text=%3A%20a%20legendary%20evil%20being%20that,things%20considered%20shocking%20or%20repulsive>. Acesso em: 15 abr. 2023.

<sup>33</sup> Rã monstruosa.

sobre o fundo branco da neve –; ou a outras passagens nas quais o narrador refere-se à imagem de Ballard como monstruosa, ou seja, nem humana, nem animal, e como criatura mítica devoradora de cadáveres. Se ainda nos recordarmos das passagens dos morcegos escapando da caverna e da superfície interna dessa última que, para o narrador, era como as entranhas de um monstro, identificá-las-íamos com o mencionado adjetivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A topografia simbólica de *Child of God* estendeu-se pelas superfícies das casas, corpos e comunidade do Condado de Sevier. Nossa analogia fundamental, então submetida ao tríptico corpo-casa-comunidade, expandiu-se para abranger também a natureza e suas formas e paisagens, destacando-se, dentre elas, a caverna. Inicialmente circunscrito a um aspecto comparativo do símbolo bíblico do Corpo de Cristo, nosso tríptico encontrou, no romance de McCarthy, uma expressão de ruína, perdição, destruição, temas do romance gótico desde sua fundação.

As linhas de significado que percorrem *Child of God* partem da perda da primeira casa, direcionando-se para a segunda casa, em ruínas e “mal-assombrada” pelo interior “feminino”. De modo análogo, também o corpo de Ballard padece de alguma intervenção sobrenatural. Em seguida, tais linhas desdobram-se na igreja, inaugurando o motivo da má receptividade na comunidade, que, por sua vez, conduz-nos a má receptividade feminina. A invasão da casa presentifica-se com os cães de caça na segunda habitação de Ballard e tem continuidade na narrativa nas ocasiões em que o protagonista comete transgressão análoga performada nos corpos femininos. Em uma analogia final do motivo de invasão, os estudantes violam o corpo de Ballard.

No plano formal, as aproximações entre corpo-casa-natureza deram-se por meio da descrição semântico-lexical do texto. No plano simbólico, tentou-se demonstrar a correspondência entre casa, corpo feminino e caverna por meio da aproximação entre as formas dos dois: os motivos geométricos da linha reta e da curvatura e analogia estabelecida entre a interioridade desses dois espaços. Além da metáfora da liquidez das águas e da instabilidade espacial do protagonista e das aproximações sensoriais. A ruína, literal e simbólica, expressa-se – além das ambientações e dos espaços no romance, em seus sons e cores – na perda das casas, na comunidade que rejeita o protagonista, na diluição das formas retas da casa, nas “assombrações” e violações da igreja, casa, caverna



e corpos.

## REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Versão de João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006.

BJERRE, Thomas. "Southern Gothic Literature". *Oxford Research Encyclopedias – Literature*. 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-304>. Acesso em: 14 mar. 2023.

BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy*. New York: Infobase Publishing, 2009.

DURÃO, F. A. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2021

FRANCO JR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. 3. ed. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. São Paulo: EDUEM, 2010, p. 33-48.

GUÉNON, René. *O simbolismo da cruz*. Trad. Luís A. B. Kehl. IRGET: São Paulo, s.d.

GUÉNON, R. *Fundamental symbols. The universal language of the sacred science*. Trad. Alvin Moore. Oxford: Quinta Essentia, 1995.

JAFARI, M; BEYAD, M.; RAMIN, Z. A novel of de-formation: Cormac McCarthy's *Child of god* as a post-modern Gothic parody of the Bildungsroman. *Humanities and Social Sciences Communications*, n. 48, vol. 10, p 1-10, 2023. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41599-023-01543-y>. Acesso em: 02 mar. 2023.

MCCARTHY, Cormac. *Child of god*. New York: Vintage International, 1993.

SCHAFFER, William. Cormac McCarthy: the hard wages of original sin. *Appalachian Journal*, n. 2, vol. 4, p. 105-119, 1977.

SILVA, M.L.P.F. "Símbolo", In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simbolo>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

WOODS, Nash. Serving a Severe God: The Subversive Theology of Cormac McCarthy's *Child of God*. *Appalachian Journal*, vol. 42, n. ½, p. 64-81, 2015.

Recebido em: 05/04/2023

Aceito em: 13/11/2023

**Suzy Meire Faustino:** Doutoranda em Letras - Estudos Literários (Literatura americana: Thoreau & as representações do poder). Mestrado na mesma área, e graduação em Letras inglês-português. Ambas as titulações pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto.