

Entre fronteiras: a personagem feminina em “*Good Country People*”, de Flannery O’Connor

Débora Balliello Barcala ¹

RESUMO

O presente trabalho pretende apresentar uma análise do conto “*Good Country People*”, de Flannery O’Connor. Neste conto, narra-se a história de Hulga/Joy, uma mulher na casa dos trinta anos que tem uma doença cardíaca grave e uma perna prostética, já que a sua fora amputada num acidente. Em certa altura da narrativa, Hulga se envolve com Manley Pointer, um trapaceiro que representa a cultura patriarcal e o mito do “pioneiro na fronteira”, (um colonizador que subjuga a natureza). Com base nos trabalhos de Harvid (1993), Russo (2000) e Yaeger (2000), este artigo propõe, portanto, uma leitura do conto como uma crítica minuciosamente construída, por meio das imagens e personagens grotescas e da ironia do narrador, aos papéis de gênero e à sociedade patriarcal, além de uma discussão sobre as possibilidades feministas na obra de O’Connor, muitas vezes desconsideradas pela crítica.

Palavras-Chave: Flannery O’Connor. Grotresco. Personagem feminina. Literatura de autoria feminina.

1 Introdução

O interesse da crítica literária feminista sobre a obra de Flannery O’Connor tem crescido nos últimos anos, como a publicação dos livros *Revising Flannery O’Connor: southern literary culture and the problem of female authorship* (Prown, 2001), *The Obedient Imagination* (Gordon, 2003) e *On the subject of the feminist business* (Caruso, 2004) parece demonstrar. No entanto, muitos estudiosos de sua obra sugerem que, ainda que seja possível discutir temas relativos aos conflitos de gênero a partir de seus textos, a obra da autora não poderia ser considerada feminista, pois suas personagens femininas são frequentemente vítimas de violência. Prown (2001) chega inclusive a chamar O’Connor de misógina (p. 1) mesmo reconhecendo que muitas de suas personagens não são tradicionais. A crítica norte-americana parece ler a obra de O’Connor sob o viés da religião que ela professava, considerando a religião católica e o feminismo incompatíveis e, assim, relegando todo o potencial contestatório de sua obra a segundo plano.

Já no Brasil, embora cresça o interesse pela autora, especialmente no contexto acadêmico, sua obra ainda conta com poucas traduções² sendo pouco conhecida do público em geral. Se nos Estados

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho E-mail: db.barcala@gmail.com
² *Sangue Sábio* (1990, 2002) e *É difícil encontrar um homem bom* (1991, 2003), com tradução de José Roberto O’Shea para a editora Siciliano, republicada pela Arx e *The Complete Stories*, traduzido como *Contos Completos* e publicada pela Cosac Naify em 2008. Em 2018 foi lançado *Um Homem Bom é Difícil de Encontrar*, com a mesma tradução de Leonardo Fróes publicada em 2008, agora pela editora Nova Fronteira.

Unidos existe um periódico anual dedicado exclusivamente ao estudo da obra da autora (*Flannery O'Connor Review*), numerosos livros e artigos, no Brasil foram defendidas apenas três dissertações de mestrado que trataram de sua obra. Dessa forma, esse artigo propõe uma análise do conto “*Good Country People*” (1955) focada na protagonista Joy/Hulga Hopewell evidenciando os conflitos de gênero na narrativa e buscando comprovar que o texto de O'Connor pode ser considerado feminista mesmo que suas personagens não alcancem a libertação do patriarcado. Assim, este estudo não apenas preenche uma lacuna dos estudos de literatura em língua inglesa no Brasil, como também dialoga com a fortuna crítica do conto nos Estados Unidos.

Para alcançar nosso objetivo, inicialmente discorreremos sobre a representação tradicional da personagem feminina na literatura escrita majoritariamente por homens, para, em seguida, analisar como a personagem é representada no conto e como isto é evidência de uma crítica aos padrões dominantes e ao patriarcado. Nos basearemos principalmente nos trabalhos de Gilbert e Gubar (2000) e Zolin (2005) para tratar sobre a personagem feminina, em Gentry (1986), Russo (2000) e Yaeger (2000) a fim de demonstrar como o grotesco colabora na representação ambivalente e subversiva da personagem e em Harvid (1993), Caruso (2004) e Xavier para demonstrar como a representação de O'Connor pode ser considerada feminista.

2 A personagem feminina na literatura

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

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

Essa capacidade feminina de sair da passividade e viver uma vida de “ação significativa” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 28, tradução nossa) assustava os homens precisamente porque era contrária à vida de pureza contemplativa que se esperava das mulheres. Assertividade e agressividade eram características tidas como “não-femininas”. Mulheres que se afastavam do altruísmo e da passivi-

dade não eram louvadas, mas consideradas “monstruosas”, pois haviam, assim como *Lady Macbeth* ao rogar aos espíritos que lhe tirassem o sexo³, abdicado de sua “feminilidade” e se aproximado da ambição e da ação, considerados espaços masculinos.

Representadas apenas como bruxas ou como anjos, as mulheres continuavam fora da esfera da cultura hegemônica, pois tanto os símbolos femininos subversivos, quanto os símbolos de transcendência situam a figura feminina abaixo ou acima do padrão cultural (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 19, tradução nossa). Dessa forma, símbolos como as bruxas, o ciclo menstrual, as mães terríveis, as mães divinas, as representações da justiça, entre outros, servem apenas para reforçar o papel periférico relegado à mulher pela literatura patriarcal. A mulher torna-se, assim, a encarnação do “outro”, do mistério, do alheio característico do grotesco, de acordo com Kayser (2013), causando reações de “adoração ou medo, amor ou aversão” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 19, tradução nossa).

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

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

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

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

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

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

Até o século XIX as representações femininas feitas por homens dividiam-se entre mulheres-anjo e mulheres-monstro, entre a mulher que desperta o desejo contemplativo e platônico e a mulher que desperta o medo, mas, nos séculos XX e XXI essa divisão parece não ter mudado muito. Se agora a exposição corporal é mais evidente na sociedade ocidental, ainda não é aceita senão dentro do propósito de agradar o olhar masculino, como o objeto passivo mulher-anjo. Ocorre que temos dois tipos de mulheres vistas como objeto: as mulheres anjos do lar e as mulheres objeto de consumo sexual. De nenhuma delas, no entanto, espera-se mais do que passividade e submissão às vontades dos homens. Nesse sentido, Zolin (2005) afirma que:

[...] é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que a representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia (p. 190).

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

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

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

3 Joy/Hulga em “*Good Country People*”

Nascida na Geórgia em março de 1925, Mary Flannery O’Connor, apesar de se identificar mais com o pai, Edward O’Connor, foi criada principalmente pela mãe, Regina, pela prima Kate Semmes e pelas tias solteiras, pois Edward, além de ausentar-se a trabalho no período pós-crise de 29, faleceu quando Flannery ainda era adolescente, vítima de lúpus. Assim, “Regina Cline O’Connor e sua prima

Kate Flannery Semmes criaram a aura matriarcal que permeou a infância de Mary Flannery” (CASH, 2002, p. 10, tradução nossa). Flannery viveu, portanto, cercada por mulheres fortes, independentes e, por vezes, controladoras, o que pode explicar a relativa ausência de figuras paternas em sua ficção, bem como o distintivo padrão mãe-filha que chama a atenção para a condição de mulher da autora.

Esse padrão, de acordo com Westling (1978), é melhor exemplificado no conto em questão “*Good Country People*”, mas repete-se, com variações, em pelo menos outros seis dos trinta e um contos de O’Connor (“*A Circle in the Fire*”, “*A Temple of the Holy Ghost*”, “*Revelation*”, “*A Stroke of Good Fortune*”, “*The Life you Save May Be Your Own*”, “*The Comforts of Home*”), nos quais a “mãe é uma viúva trabalhadora que sustenta e cuida da filha grande e fisicamente deformada gerenciando uma pequena fazenda” (WESTLING, 1978, p. 510, tradução nossa). Em “*Good Country People*”, no entanto, a dona da fazenda, Mrs. Hopewell é divorciada, uma das poucas mulheres nessa condição na ficção da autora, e vive com Joy/Hulga, sua filha de 32 anos que volta a viver em casa após conseguir seu doutorado em filosofia. Além das Hopewell, vive na fazenda a família Freeman, composta por Mr. e Mrs. Freeman e suas duas filhas, Glynese e Carramae. De Mr. Freeman, no entanto, pouco se fala, assim como do ex-marido de Mrs. Hopewell, pois há uma predominância de personagens femininas na narrativa, especialmente vivendo na fazenda, que constitui uma pequena comunidade de mulheres.

O motivo da volta de Joy para a casa da mãe é uma má formação cardíaca que pode abreviar sua expectativa de vida. Joy não tem uma boa relação com Mrs. Hopewell e com sua empregada, Mrs. Freeman, pois as considera ignorantes e pouco escolarizadas em comparação consigo mesma, já que ela é doutora em Filosofia. O relacionamento entre mãe e filha é marcado por tentativas de dominação e manipulação por parte de Mrs. Hopewell que deseja que Hulga aja de forma “normal” e a trata como uma criança devido às suas condições de saúde. Mrs. Hopewell deseja “transformar a filha em um reflexo da mãe” (BABINEC, 1990, p. 14, tradução nossa). Numa tentativa de escapar da dominação materna, assim que foi para a faculdade e completou 21 anos, Joy mudou seu nome legalmente para Hulga, que sua mãe achava o “nome mais horroroso existente em qualquer língua” (O’CONNOR, 2008, p. 349) e que lhe lembrava “o casco cor de pulga de um navio de guerra”⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 349).

Hulga era “loura e corpulenta, mas com uma perna de pau”⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 346), que permitia a ela certa mobilidade, já que sua “perna fora literalmente esfacelada”⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 350) ao ser “atingida por um tiro, num acidente de caça, quando Allegra tinha dez anos”⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 348). O corpo de Hulga é, portanto, o corpo inacabado, imperfeito, oposto a tudo aquilo que se considera como belo pela estética clássica e, assim sendo, é o corpo grotesco por excelência, conforme definido por Bakhtin (2013): “o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado” (p. 278). Assim, Hulga também se distancia da *Southern belle* idealizada por sua mãe não apenas por meio da mudança de nome, mas também por meio de sua prótese.

4 O tradutor Leonardo Fróes criou um jogo de palavras entre “Hulga” e “pulga”, que remonta ao texto em inglês: “she thought of the broad blank hull of a battleship” (O’CONNOR, 1988, p. 266, grifo nosso).

5 “a large blonde girl who had an artificial leg” (O’CONNOR, 1988, p. 266).

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

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

A perna prótica de Hulga é o que lhe garante independência e mobilidade, possibilitando que ela frequente a universidade. Nesse sentido, podemos entender a perna de pau como um objeto fálico, que confere à personagem características diferentes daquelas esperadas de uma mulher do ambiente rural do sul dos Estados Unidos, na década de cinquenta. O narrador nos informa que Hulga:

Era porém tão suscetível no tocante à perna de pau quanto um pavão em relação à própria cauda. Ninguém jamais tocava nela, a não ser ela mesma, que cuidava da perna como outros cuidam da alma, em total privacidade e quase voltando os olhos para longe do alvo⁸ (O'CONNOR, 2008, p. 366).

Apenas os pavões machos possuem e exibem caudas vistosas, assim, podemos concordar com Strempe-Durgin (2009) quando esta afirma que a prótese é “um *strap-on* em todos os sentidos da palavra” (p. 37, tradução nossa).

Hulga é caracterizada no conto principalmente em oposição a outras personagens femininas consideradas como “mais adequadas” ao papel relegado às mulheres naquele contexto sócio-cultural. Sua mãe, Mrs. Hopewell “dizia de bom grado aos outros que Glynese e Carramae [filhas de Mrs. Freeman] eram duas das melhores moças que já conhecera, que Mrs. Freeman era uma *dama* e que ela jamais se envergonharia de levá-la em sua companhia”⁹ (O'CONNOR, 2008, p. 346). A mesma Mrs. Hopewell, no entanto, envergonha-se do grau de educação da filha, conforme nos informa o narrador:

A menina doutorou-se em filosofia e isso deixara Mrs. Hopewell no mais completo embaraço. Qualquer um bem podia dizer “Minha filha é enfermeira”, ou “Minha filha é professora do ensino básico”, ou até mesmo “Minha filha é engenheira química”. Mas quem diria “Minha filha é filósofa”, se isso era coisa morta e acabada desde os romanos e os gregos?¹⁰ (O'CONNOR, 2008, p. 351-352).

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

Hulga desafia esse padrão, pois embora não seja próxima de alguém, não faz esforço para calar suas opiniões “escandalosas”. Harvid (1993) defende que Hulga é uma das personagens de O'Connor que tenta se aproximar da condição masculina, fugindo do código de conduta esperado dela, sendo independente, dominadora e orgulhosa. Para ele, Hulga tenta se transformar intelectualmente num homem, enxergando a si mesma como o deus Vulcano, deformado e aleijado:

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

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

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

O novo nome era considerado por ela uma questão pessoal. Chegara a ele, a princípio, apenas levando em conta a fealdade do som, mas depois veio a notar todo o espírito de sua adequação. Tinha tido a inspiração desse nome ao trabalhar como o feio e suarento Vulcano, que se mantinha à forja e que supostamente a Deusa iria visitar quando invocada, tomando-o mesmo pelo nome de seu ato criador mais excelso¹¹ (O’CONNOR, 2008, p. 349-350).

Assim, Hulga se via como o deus coxo da mitologia, marido traído de Vênus, deusa da beleza e do amor. Nesse sentido, podemos afirmar que a personagem enxergava em si mesma uma parte que identificava como masculina e dominante e uma parte feminina que é representada no conto pelo nome Joy, que carrega em si todas as expectativas da mãe e todos os padrões de condutas esperados de uma mulher. Hulga deliberadamente transforma-se no Vulcano ao trocar seu nome, embora mantenha a deusa Joy à disposição. A personagem vive permanentemente na fronteira entre o considerado masculino e o feminino.

Desafiar os papéis de gênero, no entanto, é perigoso para Hulga. Russo afirma que o grotesco “é reconhecido apenas com relação a uma norma e [...] sair da norma implica sérios riscos” (2000, p. 22), especialmente para as mulheres, pois a norma ou o corpo normal é o masculino, assim o corpo feminino é aquele marcado pela diferença. O grotesco feminino é aquele caracterizado por ser um lugar de abjeção e aberração. O risco para a protagonista é representado na narrativa por Manley Pointer, de nome sugestivamente masculino, que aparece na fazenda de Mrs. Hopewell como um vendedor de Bíblias que “não era de todo feio, embora seu terno azul fosse brilhante demais e suas meias amarelas estivessem bem desbeijadas. Tinha os ossos do rosto em acentuado relevo e um cacho gosmento de cabelo castanho a lhe cair pela testa”¹² (O’CONNOR, 2008, p. 353).

Pointer conta sua história de vida no campo e, coincidentemente, revela que possui um problema cardíaco que pode impedi-lo de viver muito. Ao ouvir isso, Mrs. Hopewell se solidariza e o convida para ficar para o almoço. Durante a refeição, Hulga ignora o rapaz, a despeito de seus esforços para travar diálogo. Os dois vão conversar apenas quando Pointer deixa a casa e encontra Hulga do lado de fora. Estranhamente, Hulga acredita que o rapaz a entende, pois não estranha seu nome e demonstra interesse em sua perna de pau. Pointer “olhava-a então com fascínio, com indisfarçada curiosidade, como uma criança que vê no zoológico um novo animal fantástico”¹³ (O’CONNOR, 2008, p. 359). Mas ela não tem consciência “do quão completa é sua reciprocidade [do sentimento de admiração de Pointer] ou quão vulnerável sua resposta sexual a torna. Ela é completamente despreparada para o tumulto emocional de fazer amor” (WESTLING, 1978, p. 518, tradução nossa). Fingindo ter dezessete anos, a moça concorda em marcar um piquenique com Pointer no dia seguinte.

No passeio, Hulga acredita que pode seduzir Pointer e que ele, por ser muito inocente e cristão, sentiria remorso após envolver-se com ela. Hulga planejava usar esse sentimento de arrependimento pra ensinar-lhe uma lição filosófica.

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

12 “He was not a bad-looking young man though he had on a bright blue suit and yellow socks that were not pulled up far enough. He had prominent face bones and a streak of sticky-looking brown hair falling across his forehead.” (O’CONNOR, 1988, p. 269).

13 “He was gazing at her with open curiosity, with fascination, like a child watching a new fantastic animal at the zoo” (O’CONNOR, 1988, p. 275).

Quando ele a beija pela primeira vez, ela sente uma liberação extra de adrenalina e crê estar lúcida e ironicamente separada da experiência. Na realidade, ela está gradualmente sucumbindo ante o poder dele, devolvendo seus beijos, sem perceber que ele tirou seus óculos e tornou-a praticamente cega (WESTLING, 1978, p. 518, tradução nossa).

Os dois seguem para o segundo andar de um celeiro e, no momento em que Hulga acredita ter seduzido Pointer e estar no comando (papel masculino) da situação, o moço pede para que ela prove seu amor mostrando como tirar e recolocar sua prótese. Hulga hesita, mas acaba cedendo e Pointer retira sua prótese. Mas a “ausência da perna tornava-a inteiramente dependente dele. Seu cérebro parecia ter parado de pensar para sempre, exercendo agora outra função na qual não era tão bom”¹⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 367). Assim, ela pede para que a prótese seja recolocada, porém Pointer recusa-se e revela sua verdadeira índole. Seu nome não era realmente Manley Pointer, ele não acreditava na Bíblia e havia planejado seduzi-la exclusivamente para roubar sua perna de pau, da mesma maneira como já roubara o olho de vidro de outra mulher e abandona Hulga no celeiro.

Westling (1978) defende que esse incidente com Hulga demonstra o quanto a personagem ignorava uma parte essencial de sua identidade: sua sexualidade. Hulga tenta tornar-se uma intelectual livre e assexual, e “a parte de sua personalidade que o vendedor de Bíblias tira ao roubar a perna de pau é sua amarga independência como uma mulher que se recusa a aceitar o papel submisso que a sociedade lhe dita” (WESTLING, 1978, p. 519, tradução nossa). A estudiosa defende ainda que o conto oferece material simbólico para o entendimento do estupro, pois Pointer “viola sua confiança e sua integridade física e emocional [...] O’Connor levou o significado do estupro a um extremo simbólico na figura desse homem que preda mulheres sexualmente e literalmente as deixa aleijadas” (WESTLING, 1978, p. 520, tradução nossa).

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

Embora concordemos com a interpretação da tentativa de Hulga de subverter as relações patriarcais, defendemos, no entanto, assim como o faz Strempe-Durgin (2009), que o roubo da perna é uma castração figurada, já que “Manley Pointer não emascula uma personagem feminina, ele emascula uma mulher que ousa pensar e agir fora dos limites estabelecidos para ela” (STREMPKE-DURGIN, 2009, p. 47, tradução nossa). Ao castrá-la, Pointer reforça os valores patriarcais e reduz as chances de que Hulga destaque-se pelo excepcionalismo feminino grotesco, relegando-a apenas o espaço da monstruosidade e da abjeção. Enquanto Hulga “acredita que está seduzindo-o, Manley está despin-do-a de tudo o que a torna diferente e, portanto, de seu poder” (STREMPKE-DURGIN, 2009, p. 45, tradução nossa).

Independentemente de ser um estupro ou uma castração figurada, no entanto, o efeito sobre a personagem permanece o mesmo: Hulga sente-se humilhada, traída, roubada e violada emocionalmente.

14 “Without the leg she felt entirely dependent on him. Her brain seemed to have stopped thinking altogether and to be about some other function that it was not very good at.” (O’CONNOR, 1988, p. 282).

Talvez por esse mesmo motivo seja possível concordar com Harvid (1993), quando este afirma que o mito que melhor explica a dinâmica da narrativa é o mito do pioneiro na fronteira, que teve um papel fundamental na formação da identidade nacional estadunidense. Nos Estados Unidos do período colonial, a fronteira designava a área não-colonizada fora dos assentamentos de americanos. Assim, a fronteira representava o mundo selvagem, natural, de terra ilimitada que estava à disposição para ser tomado e “civilizado” pelo homem corajoso o suficiente para enfrentar seus mistérios. Frequentemente, na sociedade e na arte falocêntricas, a figura da mulher tem sido associada, de forma muito essencialista, à natureza e ao mundo “selvagem”, ou seja, à fronteira.

Não pretendemos afirmar que O’Connor tivesse a intenção de associar a figura de Hulga aos elementos naturais, mas é possível perceber como Manley Pointer incorpora o mito da fronteira, enxergando a si mesmo como um pioneiro lançando-se em terras estranhas e infiltrando-se em comunidades de mulheres para dominá-las e ensiná-las. Nesse sentido, Manley Pointer, com seu nome falso notadamente másculo, pode ser interpretado como uma crítica da autora à noção de masculinidade americana que se pretende muito corajosa e heroica, trazendo à tona seu lado fetichista que apenas leva vantagem através do engano e do truque.

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

Quando uma força masculina derrota de alguma maneira a filha, ela não tem escolha senão retornar à mãe que a afastou [...] Esta situação não é inteiramente culpa dessas mulheres; ao contrário, aquelas que vivem em uma sociedade hostil, patriarcal não têm opção senão viver uma vida submissa, subserviente, ou sofrer as consequências prejudiciais de desafiar a regra patriarcal (p. 27).

Ao colocar Hulga como uma vítima, portanto, O’Connor não estaria sugerindo que ela devesse ser punida por sua ousadia grotesca, mas que o poder do patriarcado se estende até mesmo sobre aqueles que vivem na fronteira. O roubo de sua perna, isto é, sua castração, seria um lembrete (e uma crítica) de que ela, enquanto mulher, nunca estará salva da punição do patriarcado, mesmo que não siga os papéis tradicionais de gênero. É o “beco sem saída” de que fala Elódia Xavier (1999) em seu texto sobre as fases de Showalter na literatura brasileira de autoria feminina. Ao falar sobre Lya Luft, que é colocada pela autora na fase feminista, Xavier afirma que “o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras desse jogo sujo, onde a mulher é sempre perdedora” (1999, p.6). Assim também ocorre no conto “*Good Country People*”, embora alguns autores ainda relutem em classificar a obra de O’Connor como feminista.

Para Caruso (2002), “as mulheres de Flannery O’Connor são o exemplo perfeito de vitimização social e cultural, especificamente manifestada por seu uso do grotesco” (p. 2). Apesar de ser por vezes interpretada como uma reprodução dos valores patriarcais, a vitimização de personagens femininas na ficção pode ser uma ferramenta de denúncia feminista. A análise da obra de O’Connor indica que

suas mulheres, “mesmo aquelas sem face ou voz que assombam o fundo de suas histórias, estão aprisionadas numa cultura que define o feminino apenas em oposição ao masculino, uma sociedade que valoriza suas mulheres apenas por sua obrigação aos homens” (CARUSO, 2002, p. 3). Portanto, é possível perceber preocupações com a condição das mulheres em sua época na ficção de O’Connor, além de críticas ao patriarcado e ao discurso dominante, mesmo que esta não se considerasse feminista.

4 Conclusões

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

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

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

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

Como pudemos ver em “*Good Country People*”, ocorre a inversão de papéis de gênero com Joy/Hulga incorporando uma persona masculina. Nos carnavais e nas festas populares, a inversão carnavalesca ocorria por um período e o padrão era reestabelecido ao fim da festa. Da mesma maneira, ao fim do conto a ordem patriarcal é reestabelecida, demonstrando o “beco sem saída” em que se encontravam as mulheres que pensavam estar imunes ao patriarcado e escancarando os padrões redutores que oprimiam as mulheres.

Ao longo deste trabalho procurou-se destacar o papel fundamental do grotesco na estética de O’Connor e seu potencial contestatório da verdade (ou mentira) oficial que é responsável pela manutenção do *status-quo*. Destruindo “o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos” (BAKHTIN, 2013, p. 386), a obra de O’Connor lança um novo olhar sobre a situação das mulheres em sua época,

revelando o quanto o sistema patriarcal as oprimia e vitimava e enfatizando a insuficiência da autoridade masculina em organizar o mundo.

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

Between borders:
the female character in “Good Country”, by Flannery O’Connor

ABSTRACT

The present work aims to present an analysis of the short story “Good Country People”, by Flannery O’Connor. In this texts, the narrator tells the story of Hulga/Joy, a woman in her thirties who has a severe heart condition and a prosthetic leg, since hers was amputated in an accident. At a certain point in the narrative, Hulga gets involved with Manley Pointer, a trickster who represents the patriarchal culture and the “pioneer in the frontier” myth (a colonizer that subdues nature). Based on the works of Harvid (1993), Russo (2000) and Yaeger (2000), this article proposes, therefore, an interpretation of the short story as a critique carefully built, through the grotesque images and characters and through the irony of the narrator, to gender roles and patriarchal society, in addition to a discussion about the feminist possibilities in O’Connor’s work, often disregarded by the critics.

Keywords: Flannery O’Connor. Grotesque. Female character. Literary female authorship.

REFERÊNCIAS

BABINEC, Lisa. Cyclical Patterns of Domination and Manipulation in Flannery O’Connor’s Mother-Daughter Relationships. **Flannery O’Connor Bulletin**, v. 19, 1990, p. 9-29.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad: Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

CARUSO, Teresa (org.). **On the subject of the feminist business: re-reading Flannery O’Connor**. New York: Peter Lang, 2004.

CASH, Jean W. **Flannery O’Connor: A Life**. Knoxville: University of Tennessee Press, 2002.

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

GENTRY, Marshall Bruce. **Flannery O’Connor’s religion of the grotesque**. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1986.

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

GORDON, Sarah. **The Obedient Imagination**. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2003.

HARVID, David. **The saving rape: Flannery O’Connor and patriarchal religion**. *The Mississippi Quarterly*. 47.1, Winter 1993, p. 15. Disponível em: <http://www.missq.msstate.edu/> Acesso em: 23 de abril de 2015

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

O’CONNOR, Flannery. Gente boa da roça. In: _____. **Contos completos: Flannery O’Connor**. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 344-369.

_____. Good Country People. In: _____. **The complete stories**. London: Faber and Faber, 1997, p. 271-291.

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

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

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

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

STREMPKE-DURGIN, Heather D. Prosthetics and Patriarchy: The Castration of Hulga Hopewell in Flannery O'Connor's "Good Country People". In: _____. **Patriarchal Power and Punishment: The Trickster Figure in the Short Fiction of Shirley Jackson, Flannery O'Connor, and Joyce Carol Oates**. Dissertação de Mestrado. Oregon State University, 2009, p. 31-49.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Mulheres e Literatura**, v. 3, 1999. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume3/31_elodia.html Acesso em: 23 de agosto de 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2ª ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 181-203.

WESTLING, Louise. Flannery O'Connor's Mothers and Daughters. **Twentieth Century Literature**. v. 24. nº4. 1978, p. 510-522.

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

BIOGRAFIA

Débora Ballielo Barcala

A autora é doutoranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e bolsista de doutorado da Fapesp. Mestre em Letras pela Unesp/Assis com período sanduíche na Georgia College and State University (EUA). Graduada em Letras também pela Unesp/Assis. Foi bolsista Fapesp de iniciação científica e mestrado.