
**MATERNIDADE E CASAMENTO EM “A STROKE OF GOOD FORTUNE”, “REVELATION” E “PARKER’S BACK”
DE FLANNERY O’CONNOR**

Motherhood and Marriage in “A Stroke of Good Fortune,” “Revelation,”
and “Parker’s Back,” by Flannery O’Connor

Débora Baliello Barcala¹
Cleide Antonia Rapucci²

RESUMO: Este artigo trata das temáticas da maternidade e do casamento em três contos de Flannery O’Connor: “A Stroke of Good Fortune”, “Revelation” e “Parker’s Back”, a partir da perspectiva feminista e dos estudos sobre o grotesco. O principal objetivo é demonstrar como, apesar de não se declarar feminista, O’Connor conseguiu abordar as questões de gênero de forma não convencional em sua obra, a partir do uso do grotesco. Suas histórias não oferecem resoluções para os conflitos vividos pelas mulheres, não porque são representadas por um olhar misógino, mas porque o grotesco é, em essência, um processo e não uma solução.

PALAVRAS-CHAVE: Flannery O’Connor; Autoria feminina; Personagem feminina; Grotesco feminino.

ABSTRACT: This article discusses the themes of motherhood and marriage within three short stories by Flannery O’Connor: “A Stroke of Good Fortune”, “Revelation”, and “Parker’s Back”, based on the feminist perspective and the studies regarding the grotesque. The main objective is to demonstrate how, despite not declaring herself feminist, O’Connor managed to approach gender issues in a non-conventional way, using the grotesque. Her stories do not offer resolutions to the conflicts experienced by women, but not because they are portrayed through a misogynist view. Rather, the grotesque is, in its essence, a process and not a solution.

KEYWORDS: Flannery O’Connor; Female authorship; Female character; Female grotesque.

¹Doutoranda da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Assis e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

²Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista/Assis.

INTRODUÇÃO

Mary Flannery O'Connor nasceu em 1925, em Savannah, Geórgia, e faleceu em 1964, em Milledgeville, também na Geórgia. Embora sua vida tenha sido encurtada pelo lúpus (doença autoimune) e boa parte de sua carreira literária tenha se passado na intimidade de seu quarto, reclusa em sua fazenda, sua obra é considerada muito importante para a literatura sulista norte-americana e para a literatura estadunidense em geral. O'Connor foi uma das primeiras mulheres a ter boa parte de sua obra publicada pela *Library of America*, em 1988, considerada como prova definitiva de sua importância. Mesmo antes dessa publicação, vários estudos críticos já haviam sido desenvolvidos sobre sua ficção, especialmente sob a perspectiva da religião católica da qual a autora era adepta.

Ainda assim, pouco foi estudado da obra de O'Connor no Brasil, que conta ainda com poucas traduções publicadas. Até mesmo nos Estados Unidos existem poucos trabalhos sob a perspectiva da crítica feminista. Teresa Caruso, uma das primeiras estudiosas a se debruçar sobre esse assunto, ao tratar das poucas leituras feministas feitas sobre a autora, afirma que “a obra de O'Connor é problemática já que ela não provê resoluções satisfatórias para as questões feministas”³ (CARUSO, 2001, p. 169, tradução nossa). Katherine Prown (2001) também defende que os textos de O'Connor não poderiam ser considerados feministas devido ao fato de suas personagens femininas terminarem as narrativas, em geral, sem soluções para seus embates contra o patriarcado. Como resoluções, essas estudiosas entendem uma “saída”, uma superação do conflito de gênero e o empoderamento das personagens femininas, livres das amarras do padrão patriarcal. De fato, essa solução nunca aparece nas narrativas de O'Connor, porém, isto se deve a uma característica essencial e amplamente debatida de sua obra: o grotesco.

De acordo com Bakhtin (2013), o primeiro traço indispensável da imagem grotesca é ser um fenômeno em processo de transformação, uma metamorfose incompleta:

no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução* é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência: os dois polos da mudança* — o

³“O'Connor’s work is problematic since she provides no satisfactory resolutions to feminist issues”.

antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose — são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 2013, p. 21-22, grifo do autor).

Logo, podemos perceber que o grotesco resiste a resoluções satisfatórias, pois se trata de um processo ou de um ciclo. Rogério Caetano de Almeida concorda com as visões de Kayser (2013) e Bakhtin (2013) e defende que “o grotesco não pode ser acabado, então não pode ser gênero literário, mas também não pode ser acabado em perspectiva histórica [...] Tampouco é um estilo” (ALMEIDA, 2017, p. 21).

Gentry (1986) e Di Renzo (1993), autores de *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque* e *American Gargoyles*, respectivamente, concordam com Bakhtin no que diz respeito ao grotesco como ciclo ou processo. Para Di Renzo, a contradição é o princípio fundamental do grotesco, já que este “não oferece resoluções. Falta-lhe o final feliz perfeito da comédia ou o julgamento moral da sátira; e escarnece completamente o fechamento transcendental da tragédia”⁴ (DI RENZO, 1993, p. 8, tradução nossa). O grotesco apresenta um jogo de opostos que não tenta conciliar: o sublime e o grotesco andam lado a lado.

Portanto, apesar de não oferecer soluções à primeira vista, o grotesco tem potencial para ser um instrumento também de contestação das verdades patriarcais e pode ser utilizado para criar textos feministas que denunciaram e escancaram a desigualdade e a opressão de gênero. É o que pretendemos demonstrar neste artigo, a partir da análise das personagens femininas e sua caracterização nos contos “A Stroke of Good Fortune” (1953), “Revelation” (1964) e “Parker’s Back” (1965), de Flannery O’Connor. Esses contos foram selecionados devido às temáticas da maternidade e do casamento, recorrentes na literatura de autoria feminina, que perpassam as três narrativas.

MATERNIDADE E CASAMENTO

Talvez o conto com o enfoque sobre a maternidade mais evidente em toda a obra de O’Connor seja “A Stroke of Good Fortune” (1943), que

⁴“Lacks the picture-perfect happy ending of comedy or the moral judgment of satire; and it completely derides the transcendental closure of tragedy”.

conta a história de Ruby Hill, uma mulher de 34 anos que sente dificuldade em subir as escadas de seu prédio e, enquanto sobe, constata que está grávida, para seu desespero. Escrita inicialmente como o quarto capítulo do romance *Wise Blood* (1952), a história de Ruby Hill foi completamente apagada da narrativa que, em seu plano inicial, girava muito mais em torno da figura da mãe.

Nos manuscritos⁵ de *Wise Blood* (1952), Ruby é caracterizada como uma típica esposa de classe média dos anos cinquenta, que se ocupa de cuidar da casa e do marido, sonha em mudar-se para uma casa no subúrbio e está constantemente redecorando e comprando novos eletrodomésticos. Sua mãe teria sido uma mulher extremamente religiosa, que proibia até as menores tentativas de Ruby de embelezar-se, considerando-as pura vaidade. A menina Ruby chega até mesmo a usar suco de amoras para tentar dar cor aos lábios, já que a mãe proibia qualquer tipo de maquiagem.

Embora essa caracterização aprofundada não tenha permanecido no conto, é possível reconhecer esses mesmos traços na Ruby Hill de “A Stroke of Good Fortune”. Ela é uma mulher que vive para o marido e para o irmão recém-chegado da guerra, de quem cuida como a um bebê. Ruby preocupa-se muito com sua aparência e cultiva sua vaidade especialmente como um modo de se diferenciar da mãe, que descreve como tendo “uma cara envelhecida de maçã amarela, enrugada e azeda, a cara azeda que ela sempre tivera, de quem nunca parecia satisfeita com nada”⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 131). Devido à imagem de sua mãe, Ruby Hill tem uma visão muito negativa da maternidade, que associa intimamente ao envelhecimento e à morte.

Aquela penca de filhos, oito, foi o que deu cabo da mãe: dois já nascidos mortos, um morto no primeiro ano de vida, outro esmagado por uma ceifadeira. A cada filho que se ia, morria a mãe mais um pouco. E por que tudo aquilo? Porque ela não tinha informação sobre nada. Pura ignorância. A mais pura e completa ignorância! (O’CONNOR, 2008, p. 131-132).⁷

⁵Os manuscritos foram consultados na Ina Dillard Russel Library, na Georgia College and State University, em Milledgeville, Georgia, nos Estados Unidos.

⁶“she looked like a puckered-up old yellow apple, sour, she had always looked sour, she had always looked like she wasn’t satisfied with anything” (O’CONNOR, 1988, p. 186).

⁷“All those children were what did her mother in – eight of them: two born dead, one died the first year, one crushed under a mowing machine. Her mother had got deader and deader with every one of them. And all of it for what? Because she hadn’t known any better. Pure ignorance. The purest of downright ignorance!” (O’CONNOR, 1988, p. 186).

Apesar de culpar a mãe e as irmãs pelas próprias gestações, reproduzindo, assim, um julgamento machista de que as mulheres são as únicas responsáveis por evitar uma gravidez indesejada, Ruby demonstra aqui um pensamento subversivo sobre a maternidade. “Tanto na Igreja, quanto na cultura secular mais ampla, espera-se que as mulheres vejam a gravidez como boa sorte”⁸ (WESTLING, 1978, p. 516, tradução nossa) e como expressão máxima da feminilidade. A personagem, no entanto, tem uma visão negativa da gravidez e da maternidade, rejeitando a ideia de instinto materno, isto é, da maternidade como qualidade inata da mulher. O narrador relata o horror de Ruby à lembrança do parto da mãe:

Lembrava-se de quando sua mãe teve Rufus. Foi a única dos filhos que não aguentou ficar lá e, para se livrar da gritaria, andou mais de quinze quilômetros, no sol quente, até o cinema em Melsy, onde assistiu a dois westerns, a um filme de horror e a um seriado, e só depois entrou em casa, fazendo de novo a pé todo o caminho de volta, para constatar que a confusão ainda estava no início, o que a obrigou a escutá-la noite adentro (O’CONNOR, 2008, p. 132).⁹

A menção à longa caminhada e aos filmes que Ruby assiste no cinema não estava presente nas versões dos manuscritos, e nem mesmo nas duas primeiras versões publicadas do conto. Flannery O’Connor acrescentou esse trecho de exagero grotesco apenas na versão do conto impressa em livro. Esse trabalho de parto terrivelmente longo sustenta o medo de Ruby, demonstra que seus traumas e preocupações a respeito da gravidez são genuínos e não simplesmente um “capricho”, como alguns críticos insistem em implicar. Devido à vida difícil da mãe e à sucessão de traumas vividos por ela e Ruby, a personagem não consegue imaginar uma gravidez sem que, conforme afirma Bauer (2004, p. 42, tradução nossa) em artigo publicado em “*On the subject of the feminist business*”, “as imagens do sofrimento de sua mãe a dominem; ela tem dificuldade em acreditar que o mesmo poderia não

⁸“Both in the Church and in the wider secular culture, women are expected to see pregnancy as good fortune”.

⁹“She remembered when her mother had had Rufus. She was the only one of the children who couldn’t stand it and she had walked all the way in to Melsy, in the hot sun ten miles, to the picture show to get clear of the screaming, and had sat through two westerns and a horror picture and a serial and then had walked all the way back and found it was just beginning, and she had to listen all night” (O’CONNOR, 1988, p. 186).

acontecer com ela. Afinal, ela é filha de sua mãe”¹⁰, assim como suas irmãs, que mantiveram uma média de uma gravidez por ano, nos últimos quatro anos.

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

“A médico é que não vou. Não e não. Mas de jeito nenhum”. Teria de perder os sentidos, primeiro, porque só mesmo carregada é que iria. Automedicando-se, durante todos esses anos, até que ela se deu muito bem — não teve nada de grave, não teve filhos, não perdeu nenhum dente, e tudo por conta própria. (O’CONNOR, 2008, p. 133).¹¹

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

Mas, apesar desse desejo de Ruby e de sua constante afirmação, para si mesma, de que ela “a essa altura já poderia ter cinco [filhos], se não tivesse sido cuidadosa”¹² (O’CONNOR, 2008, p. 133), percebemos, com o desenrolar da narrativa, que é seu marido, Bill Hill, o responsável pelo método contraceptivo. Ruby afirma que “Bill Hill tem tomado muito cuidado! Toma todo o cuidado! Há cinco anos que ele presta atenção!”¹³ (O’CONNOR, 2008, p. 140). Assim, de certa forma, Bill Hill assumiu o

¹⁰“Such images of her mother’s suffering overcoming her; she has trouble believing that the same could not happen to her. After all, she is her mother’s daughter”.

¹¹“No, I am not going to no doctor, she said. No. No. She was not. They would have to carry her there knocked out before she would go. She had done all right doctoring herself all these years — no bad sick spells, no teeth out, no children, all that by herself”. (O’CONNOR, 1988, p. 187).

¹²“She would have had five children right now if she hadn’t been careful” (O’CONNOR, 1988, p. 187).

¹³“Bill Hill takes care of that. Bill Hill takes care of that! Bill Hill has been taking care of that for five years!” (O’CONNOR, 1988, p. 193).

controle sobre o corpo da esposa e, ao que tudo indica, abusou desse controle engravidando Ruby contra a sua vontade.

O narrador informa, pela perspectiva de Ruby, que Bill Hill gostava dela gorda e nem tinha reparado que Ruby havia engordado um pouco, “embora estivesse mais contente talvez, nesses últimos tempos, sem saber por quê”¹⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 134). Todas as personagens do conto, Laverne, Madame Zoleeda, Mr. Jerger e Bill Hill parecem ter percebido, antes de Ruby, que ela está grávida de quatro ou cinco meses. Assim, ao mesmo tempo em que Ruby finalmente percebe a gravidez, ela constata também a traição do marido, que, a despeito de todo o seu pavor da maternidade, decidiu engravidá-la:

Quando alguém ganhava quilos a mais, era natural que a cintura fosse a primeira a aumentar, e Bill Hill não se importava de a ter assim bem cheinha: sem saber por quê, ele até que ficava mais contente. Viu o rosto de Bill Hill, comprido, satisfeito, a lhe sorrir dos olhos para baixo, de um modo que lhe era peculiar, como se a expressão manifesta se tornasse mais satisfeita à medida que se acercava dos dentes. Não, ele nunca daria uma escorregada. (O’CONNOR, 2008, p. 141).¹⁵

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

¹⁴“Except that he was maybe more happy lately and didn’t know why” (O’CONNOR, 1988, p. 188).

¹⁵“It was natural when you took on some weight to take it in the middle and Bill Hill didn’t mind her being fat, he was just more happy and didn’t know why. She saw Bill Hill’s long happy face, grinning at her from the eyes downward in a way he had as if his look got happier as it neared his teeth. He would never slip up”. (O’CONNOR, 1988, p. 194).

Seu espaço físico interior foi tomado por uma força que foge de seu controle: o “pequeno pacote” que Bill Hill plantou dentro dela jaz “em repouso e à espera, na plenitude do tempo” [trad. Leonardo Fróes, 2008] para forçar Ruby a renunciar a posse de seu corpo e se submeter às forças da autoridade masculina representada por seu marido, por Hartley Gilfeet, e pelo médico que ela tenta tanto evitar¹⁶ (PROWN, 2001, p. 48, tradução nossa).

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

Nos manuscritos do romance *Wise Blood* (1952), Bill Hill é representado como um marido moralmente abusivo, que humilha a esposa em público com frequência e faz com que ela sinta vergonha de suas origens e família. Em algumas versões da narrativa, Bill Hill encoraja Ruby a tentar um aborto, que causaria sua morte. Embora não seja possível saber se a Ruby do conto fará um aborto, é possível inferir que ela provavelmente tem razão em temer as consequências de uma gravidez aos trinta e quatro anos (nos manuscritos seria vinte e nove), na década de quarenta ou cinquenta. Sua gravidez poderia ser considerada de risco e ela explicitamente confiou em seu marido para evitá-la.

Enquanto nos manuscritos das duas primeiras versões publicadas da narrativa Ruby pode estar grávida de quatro meses, na versão final a gravidez é de quatro ou cinco meses, o que dificultaria um aborto, sendo mais

¹⁶“Her interior physical space has been taken over by a force outside of her control: the ‘little roll’ that Bill Hill has planted within her lies ‘resting and waiting, with plenty of time’ to force Ruby to relinquish ownership of her body and submit to the forces of male authority represented by her husband, by Hartley Gilfeet, and by the doctor she hopes so much to avoid”.

difícil evitar as consequências negativas e perigosas desse ato. De qualquer maneira, o final de “A Stroke of Good Fortune” não aponta para uma vida boa para Ruby; seja abortando ou seguindo em frente com a gravidez, é provável que ela se torne cada vez mais morta, assim como a mãe. Portanto,

Com ou sem intenção, Flannery O’Connor fez um protesto vívido contra estereótipos sentimentais de maternidade apresentando a noção horrorizada de Ruby do custo físico da reprodução e sua terrível descoberta de que foi enganada para pagá-lo¹⁷ (WESTLING, 1978, p. 516, tradução nossa).

Ruby Turpin, de “Revelation” (1964), por sua vez, não é mãe e não é enganada pelo marido, mas compartilha uma série de características com sua xará Ruby Hill, a começar pelo nome. Flannery O’Connor dedicava especial atenção ao nomear suas personagens e o fato de decidir usar o nome Ruby novamente, anos depois de ter apagado Ruby Hill de *Wise Blood*, pode ser um indicativo de que este conto também trata de questões relacionadas à maternidade e ao casamento. Tanto Ruby Hill quanto Ruby Turpin são mulheres gordas, casadas e sem filhos, mas que, apesar disso, acreditam que fariam um papel melhor como mães do que as mulheres que as cercam.

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

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

¹⁷“Whether or not she intended to do so, Flannery O’Connor has made a vivid protest against sentimental stereotypes of motherhood, by presenting Ruby’s horrified sense of the physical cost of reproduction and her awful realization that she has been tricked into paying it”.

Com sua presença, Mrs. Turpin, que era muito grande, a [sala de espera] fez parecer ainda menor. De pé, agigantando-se junto à mesinha de centro cheia de revistas, dava ela uma demonstração viva de que a sala era inadequada e ridícula. (O'CONNOR, 2008, p. 605).¹⁸

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

Mrs. Turpin pôs a mão no ombro de Claud, com firmeza, e disse em voz que incluía qualquer um que quisesse ouvir: “Sente-se ali, naquela poltrona”, empurrando-o para o lugar disponível. Claud era robusto, corado, careca, e apenas ligeiramente mais baixo do que a esposa, mas sentou-se como se estivesse acostumado a fazer tudo o que ela mandava. (O'CONNOR, 2008, p. 605).¹⁹

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

Apesar de a protagonista do conto não ser mãe e nem mesmo se descobrir grávida, “Revelation” (1964) oferece vários exemplos de mães, como Mary Grace e sua mãe, conforme analisamos anteriormente, e também a mulher branca da ralé, não nomeada, que está na sala de espera do consultório médico com sua mãe e seu filho. Enquanto a mãe de Mary Grace

¹⁸“Mrs. Turpin, who was very large, made it [waiting room] look even smaller by her presence. She stood looming at the head of the magazine table set in the center of it, a living demonstration that the room was inadequate and ridiculous”. (O'CONNOR, 1988, p. 633).

¹⁹“Mrs. Turpin put a firm hand on Claud's shoulder and said in a voice that included anyone who wanted to listen, “Claud, you sit in that chair there”, and gave him a push down into the vacant one. Claud was florid and bald and sturdy, somewhat shorter than Mrs. Turpin, but he sat down as if he were accustomed to doing what she told him to”. (O'CONNOR, 1988, p. 633).

é, para Mrs. Turpin, um exemplo de boa mãe (assim como Mrs. Hopewell o seria), a mulher da ralé é o exemplo de má mãe, não necessariamente por sua relação com o filho, mas por ser o que Mrs. Turpin considera suja e “preguiçosa demais para acender o fogo”²⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 616).

Mrs. Turpin julga e critica não apenas as mães. Ruby Turpin é uma mulher narcisista, orgulhosa e tipicamente branca, sulista e de classe média. A divisão de classes, aliás, é uma de suas obsessões:

Às vezes Mrs. Turpin se ocupava também à noite em definir as classes sociais. Na base da pirâmide estava a maioria das pessoas de cor, não do tipo que ela teria sido, se viesse a ser uma, mas a maioria; depois — não acima, mas à parte — os brancos da ralé; sobrepunham-se a esses os proprietários de casas, aos quais se sobrepunham os proprietários de casas e de terras, onde ela e Claud se encaixavam. Acima dela e de Claud ficavam pessoas com um montão de dinheiro, com casas muito maiores e com muito mais terras. Mas aqui a complexidade de tudo isso começava a se colocar para ela, pois algumas das pessoas com um montão de dinheiro eram vulgares, e deveriam estar abaixo dela e de Claud; outras, embora bem-nascidas, perdiam todo o dinheiro e tinham de arrendar suas terras; e depois ainda havia os negros que eram donos de suas casas e, às vezes, também de terras. [...] Quando afinal ela caía no sono, em geral todas as classes já lhe giravam embaralhadas na cabeça e ela sonhava que estavam sendo levadas, todas juntas, socadas num só vagão de trem, para um forno a gás. (O’CONNOR, 2008, p. 609).²¹

²⁰“Too lazy to light the fire” (O’CONNOR, 1988, p. 642).

²¹“Sometimes Mrs. Turpin occupied herself at night naming the classes of people. On the bottom of the heap were most colored people, not the kind she would have been if she had been one, but most of them; then next to them – not above, just away from – were the white-trash; then above them the home-owners, and above them the home-and-land owners, to which she and Claud belonged. Above she and Claud were people with a lot of money and much bigger houses and much more land. But here the complexity of it would begin to bear in on her, for some of the people with a lot of money were common and ought to be below she and Claud and some of the people who had good blood had lost their money and had to rent and then there were colored people who owned their homes and land as well. [...] Usually by the time she had fallen asleep all the classes of people were moiling and roiling around in her head, and she would dream they were all crammed in together in a box car, being ridden off to be put in a gas oven”. (O’CONNOR, 1988, p. 636).

Apesar de ser uma mulher que foge ao convencional em alguns aspectos de seu casamento, Mrs. Turpin, assim como Ruby Hill, reproduz alguns preconceitos de classe e gênero do patriarcado. Ao longo da narrativa ela pensa por várias vezes que está feliz por ser ela mesma, pois, apesar de ser gorda, não é feia, e tem uma boa pele, diferentemente de Mary Grace, uma menina de dezenove anos que está na sala de espera do consultório médico e que antagoniza Mrs. Turpin. Ela também afirma que gostaria de emagrecer e “toda vez que contava suas graças sentia-se tão eufórica como se pesasse menos de sessenta quilos, e não mais de oitenta”²² (O’CONNOR, 2008, p. 615). Essa fixação por definições de classes socioeconômicas e o grande preconceito racial destilado pela protagonista são colocados na narrativa como sendo os seus piores defeitos e, possivelmente, lhe garantiram o sugestivo nome Turpin, que lembra a palavra inglesa *turpitude*, usada para caracterizar um comportamento muito imoral ou torpe.

O que a incomoda na mulher da sala de espera é, portanto, menos sua capacidade como mãe do que sua posição social. Mrs. Turpin chega mesmo a pensar que, se fosse mandar alguém para a África não seriam os negros, como a mulher chegou a sugerir, mas “mulheres do seu tipo. ‘É, de fato’, disse ela em voz alta, mas olhando para o teto, ‘há um monte de coisas piores do que um negro’. E mais sujas do que um porco, acrescentou só para si”²³ (O’CONNOR, 2008, p. 617). Os porcos são, nesta narrativa, a pedra de toque de Mrs. Turpin, pois estão intimamente ligados às suas posses e, conseqüentemente, à posição social que esta acredita ocupar. Dessa forma, quando a mulher “da ralé” a critica por criar porcos, Mrs. Turpin sente-se particularmente ofendida, e defende os porcos, como se estivesse defendendo os seus próprios filhos, dizendo que são mais limpos do que muitas crianças.

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

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

²²“Whenever she counted her blessings she felt as buoyant as if she weighed one hundred and twenty-five pounds instead of one hundred and eighty” (O’CONNOR, 1988, p. 642).

²³“It would be your kind, woman. ‘Yes, indeed,’ she said aloud, but looking up at the ceiling, ‘it is a heap of things worse than a nigger.’ And dirtier than a hog, she added to herself” (O’CONNOR, 1988, p. 643).

agitação, como crianças bobas, com seus olhinhos rasgados de suínos sempre procurando alguma sobra no chão. Ela havia lido, mas duvidava disso, que os animais mais inteligentes do mundo eram os porcos. Tinha havido até um porco astronauta, que cumpriu sua missão muito bem, mas morreu de ataque do coração depois, porque o deixaram na roupa elétrica e sentado na vertical durante todo o seu exame, quando naturalmente um porco tem de ficar de quatro patas. (O'CONNOR, 2008, p. 626).²⁴

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

Portanto, a comparação da protagonista com uma porca é, também, ambivalente, pois ao mesmo tempo em que pode apontar para sua falha moral e arrogância, pode expressar um lado positivo, o de dar vida e nutrição, numa imagem perfeitamente grotesca. No próprio trecho citado acima se fala de um porco astronauta que, embora ao final tenha morrido, executou bem sua missão, prova de que era um animal capaz. Em “Revelation” (1964) os porcos parecem ser a própria encarnação da revelação de Mrs. Turpin:

Aí então, como estátua monumental ganhando vida, lentamente ela inclinou a cabeça a contemplar, como que em face do cerne do mistério, os porcos amontoados no chiqueiro. Estavam todos num canto em volta da porca velha, que grunhia

²⁴“There were seven long-snouted bristly shoats in it – tan with liver-colored spots – and an old sow a few weeks off from farrowing. She was lying on her side grunting. The shoats were running about shaking themselves like idiot children, their little slit pig eyes searching the floor for anything left. She had read that pigs were the most intelligent animal. She doubted it. They were supposed to be smarter than dogs. There had even been a pig astronaut. He had performed his assignment perfectly but died of a heart attack afterwards because they left him in his electric suit, sitting upright throughout his examination when naturally a hog should be on all fours”. (O'CONNOR, 1988, p. 651).

mansamente. Um brilho avermelhado os banhava. Uma vida secreta parecia palpitar em seus corpos (O'CONNOR, 2008, p. 629).²⁵

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

Também no último conto que completou em vida, Flannery O'Connor colocou a figura de outra gestante e esposa tradicional: Sarah Ruth, de “Parker’s Back” (1965). No entanto, esta tem atraído muito mais antipatia do que as outras, por seu radicalismo religioso e sua rigidez. Sarah Ruth é uma mulher intolerante e antagoniza o marido em diversos momentos, mas, paradoxalmente, o nome Ruth significa “amiga” e “companheira”. Já Sarah significa “filha do rei” e “princesa”. O que chama a atenção, no entanto, é que tanto Sara quanto Rute foram mulheres que se destacaram, na Bíblia, por serem esposas exemplares e servis, além de fazerem parte da genealogia de Cristo.

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

A maioria dos escritos críticos e resenhas é avessa a Sarah Ruth e ao modo como trata Parker, incluindo muitos textos de críticas feministas. Embora seja correto afirmar que a personagem é intolerante e radical em excesso, que martiriza Parker e que é cega para sua conversão genuína, é preciso compreender que Sarah Ruth não é uma vilã nesta história²⁶. Como ocorre em todos os contos de O'Connor aqui analisados, o narrador de

²⁵“Then like a monumental statue coming to life, she bent her head slowly and gazed, as if through the very heart of mystery, down into the pig parlor at the hogs. They had settled all in one corner around the old sow who was grunting softly. A red glow suffused them. They appeared to pant with a secret life” (O'CONNOR, 1988, p. 653).

²⁶Para uma conclusão semelhante, ver: WHITAKER, Elaine. Facing Parker’s Back: Mary Flannery O’Connor and Her Character Sarah Ruth Cates. *Flannery O’Connor Review*. v. 13, 2015, pp. 16-29.

“Parker’s Back” (1965) é onisciente seletivo e o enredo é contado a partir da perspectiva de Parker. Assim, quando lemos no primeiro parágrafo: “Como ela era feia e sem graça! A pele de seu rosto era fina e esticada como casca de cebola; os olhos cinzentos, penetrantes como as pontas de dois furadores de gelo”²⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 631), estamos lendo que Parker achava a mulher sem graça e feia.

Logo na abertura, também já somos informados do real motivo pelo qual Parker casara-se com ela: não por amor ou para formar uma família, mas porque “de outro modo não a teria tido” (O’CONNOR, 2008, p. 631); isto é, não poderia manter relações sexuais com Sarah Ruth sem casar-se com ela. Isso fica bastante evidente quando, em uma volta no caminhão de Parker, este sugere que os dois “se deem” na parte de trás do veículo e Sarah Ruth o informa que só o fará após o casamento. Diante da explícita negativa da moça, no entanto, Parker ainda tenta agarrá-la. Sarah Ruth consegue se defender e evitar o abuso, mas esse acontecimento demonstra bem o caráter de Parker. De fato, em versões anteriores do conto²⁸, Parker relata ter vivido com várias mulheres antes de Sarah Ruth e tê-las abandonado quando elas se tornaram “azedas”, o que, em sua opinião, acontecia entre cinco a oito meses depois do início do relacionamento.

Parker também planeja deixar Sarah Ruth. Embora consiga compreender o motivo pelo qual se casara com ela, mesmo assim enxergava nela apenas “atributos questionáveis, sempre estava farejando pecado em tudo. Não fumava nem cheirava rapé; não bebia uísque, não dizia palavrões nem pintava o rosto”²⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 631). Note-se que, à exceção de não usar maquiagem, as más qualidades atribuídas por Parker a Sarah Ruth são, na realidade, consideradas características desejáveis em uma boa esposa tradicional.

É verdade que Sarah Ruth representa

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

²⁷“She was plain, plain. The skin on her face was thin and drawn as tight as the skin on an onion and her eyes were gray and sharp like the points of two ice-picks.” (O’CONNOR, 1988, p. 655).

²⁸Arquivos 204, 205 e 206 da Georgia College and State University.

²⁹“Bad qualities, she was forever sniffing up sin. She did not smoke or dip, drink whiskey, use bad language or paint her face” (O’CONNOR, 1988, p. 655).

No entanto, também é verdade que ela foi ensinada a pertencer a essa igreja rigorosa por seu pai, que era pregador e abandonou a família na miséria para “pregar” na Flórida. Na segunda vez que a vê, Parker leva uma cesta de maçãs para a família cheia de crianças “todas tão magrinhas e pobres quanto ela mesma”³⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 637). Sarah Ruth e a família chegam a passar fome, e, quando a moça vê a cesta, pega uma maçã “como se a cesta pudesse desaparecer de repente, caso não se apressasse”³¹ (O’CONNOR, 2008, p. 1988). Sua mãe não se importa com a aproximação de Parker, nem com a maneira que trata sua filha, contanto que ele leve comida toda vez que for visitá-la. Assim, para Sara Ruth, o casamento significa não apenas uma obrigação religiosa, mas também uma necessidade financeira.

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

Embora muitos a acusem de não cumprir bem seu papel de esposa, visto que não compreende e não apoia Parker, não sabe cozinhar bem e chega a negar sexo, poucos parecem recriminar Parker por não desempenhar adequadamente sua função de marido. Ele “não conseguia compreender por que a aguentava ainda. Ela agora estava grávida, e grávidas não constituíam seu tipo de mulher favorito. Não obstante ele continuava casado, como se ela o tivesse enfeitado”³² (O’CONNOR, 2008, p. 631). Parker realmente enxerga a esposa como uma bruxa, que é uma ameaça à sua liberdade e que tem o hábito de surrá-lo com uma vassoura. Ele fala abertamente com o tatuador sobre seu arrependimento em relação ao casamento, e seus planos de abandonar Sarah Ruth e seu filho: “‘Casei com uma mulher que foi salva’, disse Parker. ‘Nunca devia ter feito isso. Devia era largar dela, que ficou grávida e está acabada’”³³ (O’CONNOR, 2008, p. 649).

³⁰“All as thin and poor as herself” (O’CONNOR, 1988, p. 660).

³¹“As if the basket might disappear if she didn’t make haste” (O’CONNOR, 1988, p. 660).

³²“Couldn’t understand why he stayed with her now. She was pregnant and pregnant women were not his favorite kind. Nevertheless, he stayed as if she had him conjured” (O’CONNOR, 1988, p. 655).

³³“‘I married this woman that’s saved,’ Parker said. ‘I never should have done it. I ought to leave her. She’s done gone and got pregnant.’” (O’CONNOR, 1988, p. 669-670).

Ao abandonar o emprego e gastar com mais tatuagens e bebidas, Parker piora a situação financeira já complicada da família, que mora em uma casa alugada e está prestes a receber um bebê. Por isso Sarah Ruth também se preocupa quando o marido está “gastando querosene à toa, quando já é quase luz do dia”³⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 654). Nenhum dos cônjuges é, portanto, completamente inocente em relação ao outro.

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

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

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

De forma muito significativa, Parker, por duas vezes na narrativa, manda que a esposa se cale: “‘Vê se cala essa boca, pra variar’, resmungou Parker”³⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 632); e “‘Cale essa boca’, ele disse sem se alterar. ‘Dê só uma olhada nisso aqui, porque depois eu não quero mais saber de conversa’”³⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 654). Ele chega mesmo a fazer a tatuagem de Cristo nas costas como uma tentativa de silenciar a esposa, como a própria tradição patriarcal tenta sempre fazer com as mulheres. Mas Sarah

³⁴“Wasting that kerosene this near daylight” (O’CONNOR, 1988, p. 674).

³⁵“‘Aw shut your mouth for a change,’ Parker muttered” (O’CONNOR, 1988, p. 655).

³⁶“‘Shut your mouth,’ he said quietly. ‘Look at this and then I don’t want to hear no more out of you.’” (O’CONNOR, 1988, p. 674).

Ruth, bem como Mrs. Turpin, não se deixa calar. “Vivendo em uma sociedade na qual se esperava que as mulheres, assim como as crianças, fossem vistas e não ouvidas, O’Connor (e suas personagens femininas) se recusaram a serem silenciadas”³⁷ (WILSON, 2004, p. 99), conforme reforçaremos nas conclusões a seguir.

CONCLUSÕES

Elódia Xavier (1999), retomando o texto de Elaine Showalter em *A Literature of Their Own*, defende que a literatura de autoria feminina, em seu desenvolvimento, passa por três etapas: a de imitação, a de ruptura e a de autodescoberta. À fase de ruptura, Xavier e Showalter dão o nome de “feminista”, pois é marcada pelo protesto contra os padrões e pela demanda por autonomia das mulheres. Como vimos, as personagens Ruby Hill, Ruby Turpin e Sarah Ruth, embora envolvidas em casamentos tradicionais, revoltam-se contra certos padrões estabelecidos e tentam subvertê-los. Ruby Hill demanda por autonomia sobre seu próprio corpo e, apesar de não consegui-la, a imagem de maternidade de “A Stroke of Good Fortune” é a transmitida pela sociedade patriarcal. Mrs. Turpin, por sua vez, é uma mulher forte, capaz de submeter todos à sua volta, incluindo seu marido, e da mesma maneira é Sarah Ruth, a mulher que resiste ao tratamento desrespeitoso do marido e causa mudanças no mesmo.

Sob essa perspectiva, a conclusão de que, por não oferecer resoluções, a obra de O’Connor seria falha do ponto de vista feminista é bastante problemática, porque desconsidera o caráter de denúncia do “beco sem saída” (Xavier, 1999) em que se encontram boa parte das personagens femininas de outras autoras consideradas feministas por abordarem a condição da mulher de forma crítica. Ademais, também desconsidera o caráter processual do próprio grotesco, como já mencionado por Bakhtin, Gentry e Di Renzo. Se o grotesco tem como característica nunca oferecer resoluções satisfatórias para as questões postas, já que funciona num ciclo, como exigir resolução satisfatoriamente feminista de uma autora que usa o grotesco para tratar da condição da mulher?

Em estudos mais recentes sobre o carnaval e o grotesco, 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), é uma

³⁷“Living in a society in which women were, like children, supposed to be seen and not heard, O’Connor (and her female characters) refused to be silenced”.

tentativa de mudança estrutural que reforça a própria hierarquia e é rapidamente corrigida. O carnavalesco desestabiliza as fronteiras que distinguem a cultura oficial superior e a sociedade organizada. O carnavalesco não é meramente oposicionista e reativo, mas sugere

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

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

Neste trabalho procuramos 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 essa 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BAUER, Margaret D. The Betrayal of Ruby Hill and Hulga Hopewell: Recognizing Feminist Concerns in “A Stroke of Good Fortune” and “Good Country People”. In: CARUSO, Teresa (Org.). *“On the subject of the feminist business”*: re-reading Flannery O’Connor. New York: Peter Lang, 2004, p. 40-63.

CARUSO, Teresa. *Feminism and Flannery O’Connor: a Study of the Feminine Grotesque*. Indiana University of Pennsylvania. 2001.

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.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 8. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

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

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

O’CONNOR, Flannery. A Stroke of Good Fortune. *Shenandoah*, Washington, v. 4, n. 1, p. 7-18, 1953.

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

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

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

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

_____. Woman on the Stairs. *Tomorrow*, New York, v. 8, n. 12, p. 40-44, 1949.

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.

XAVIER, Elódia. Narrativa de Autoria Feminina na Literatura Brasileira: as marcas da trajetória. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, n° 18, 1996, pp. 87-95. Disponível em: <seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/viewFile/6825/5409>. Acesso em: 23 ago. 2004.

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

WHITAKER, Elaine. Facing Parker's Back: Mary Flannery O'Connor and Her Character Sarah Ruth Cates. *Flannery O'Connor Review*, Milledgeville, v. 13, p. 16-29, 2015.

WILSON, Natalie. Misfit Bodies and Errant Gender: The Corporeal Feminism of Flannery O'Connor. In: CARUSO, Teresa (Org.). "*On the subject of the feminist business*": re-reading Flannery O'Connor. New York, NY: Peter Lang, 2004. p. 94-119.

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

Data de recebimento: 31 dez 2018

Data de aprovação: 10 maio 2019