

O RISO NO TEMPLO: CARNAVALIZAÇÃO E FEMINISMO EM FLANNERY O'CONNOR

DÉBORA BALLIELO BARCALA*

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), *campus* de Assis, Programa de Pós-Graduação em Letras, Assis, SP, Brasil.

Recebido em: 7 ago. 2018. Aprovado em: 17 set. 2018.

Como citar este artigo: LANCINI, S. O riso no templo: carnavalização e feminismo em Flannery O'Connor. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 18, n. 3, p. 160-176, 2018. doi:10.5935/cadernosletras.v18n3p160-176

Resumo

O presente artigo tem por objetivo propor uma análise do conto “A Temple of the Holy Ghost”, de Flannery O'Connor. Devido ao seu posicionamento religioso católico e ao caráter grotesco da obra da autora, muitos estudiosos resistiram em entendê-la como uma escritora feminista. Em sua obra, a mulher é retratada como vítima da opressão e do patriarcado. No conto em análise, O'Connor utiliza recursos grotescos como o riso, o rebaixamento e a carnavalização, elencados por Bakhtin (2013), para questionar o discurso religioso oficial e propor um novo ritual que aceite os *freaks*, as sexualidades e os discursos fora do padrão igualmente como templos do Espírito Santo.

* E-mail: db.barcala@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-1461-6327>

Palavras-chave

Flannery O'Connor. Grotesco. Autoria feminina.

INTRODUÇÃO

Flannery O'Connor (1925-1964), escritora nascida e criada na Geórgia, na região sul dos Estados Unidos, é hoje considerada um dos grandes nomes da literatura sulista norte-americana e seu trabalho ainda intriga os críticos e resiste a interpretações superficiais. Sua obra é marcada principalmente pela ironia, pelo caricatural, pelo riso e pela violência de suas personagens. Devido ao seu posicionamento religioso católico e ao caráter grotesco de seu trabalho, muitos estudiosos resistiram em entendê-la como uma escritora feminista, isto é, que trazia para o centro da obra literária os conflitos de gênero. A própria Flannery O'Connor rejeitava essa classificação.

Katherine Prown discute essa questão em sua obra *Revising Flannery O'Connor* (2001) e escolhe para sua introdução um título intrigante e um tanto problemático: “Flannery O'Connor and the politics of gender: can a misogynist be a feminist?” (PROWN, 2001, p. 1). Prown baseia-se na violência e humilhação que sofrem a maioria de suas personagens femininas para chamar O'Connor de “misógina”. Ela afirma que:

Embora as mulheres apareçam em vários de seus contos, elas servem, na maioria das vezes, de exemplos cômicos de formas de comportamento peculiarmente femininos e irracionais que invariavelmente as deixam vulneráveis a ataques. Rara é a personagem feminina adulta que desfruta de respeito narrativo ou que sobrevive ileso (PROWN, 2001, p. 6, tradução nossa).

No entanto, esse tratamento narrativo não é exclusividade das personagens femininas adultas na obra de O'Connor, pois sua ironia estende-se à vasta maioria de suas personagens. A intenção da autora era justamente mostrar as falhas de caráter e os “pecados” de suas personagens e raro é também o personagem masculino que escapa ileso. O simples fato de o destino das personagens femininas não ser feliz e libertador não exclui da obra o caráter feminista, conforme nos ensina Elódia Xavier (1999) ao falar sobre o “beco sem saída”, a falta de solução para os problemas das mulheres em muitas obras feministas.

Teresa Caruso (2004) também defende que O'Connor não deve ser considerada misógina devido ao final desesperador que acomete muitas de suas personagens. Ela afirma que, em sua obra, Flannery retrata a mulher como vítima, o que por vezes tem sido considerado negativo pela crítica, mas não o é, necessariamente, se entendermos como os processos de vitimização e opressão funcionam.

Sem dúvida uma autora que rotineiramente fere, amputa, atira e chifra suas personagens femininas abre espaço para algum grau de percepção de traição das leitoras feministas. No entanto, o conceito de mulher como vítima universal pode ser positivo se a vitimização e a opressão são claramente compreendidas (CARUSO, 2004, p. 2, tradução nossa).

Se há algo de patriarcal na escrita de O'Connor, isto decorre do fato de ela estar, invariavelmente, inserida em duas culturas ao mesmo tempo: a cultura dominante masculina e a cultura das mulheres, numa posição ambivalente. Conforme afirma Showalter,

[...] não pode haver escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante; nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens (SHOWALTER, 1994, p. 50).

A estudiosa destaca ainda que a escrita das mulheres consiste sempre num discurso de duas vozes, ou seja, um discurso que expressa as culturas tanto do silenciado quanto do dominante. Portanto, a “escrita das mulheres [...] está dentro de duas tradições simultaneamente” (p. 50).

Prown (2001) reconhece essa posição contraditória no discurso literário de O'Connor, que tinha sua forte relação com a Igreja e com o Sul abaladas devido às questões de gênero. Retomando Showalter, Prown afirma que, enquanto

Uma branca sulista de uma “boa família”, O'Connor se identificava fortemente com a cultura dominante e ocupava um lugar seguro dentro dela. Mas, como uma mulher, ela simultaneamente ocupava o espaço cultural “silenciado” caracterizado por uma gama de experiências femininas que se localiza além do conhecimento ou interesse dos homens (PROWN, 2001, p. 11, tradução nossa).

A essa zona feminina além do conhecimento masculino, Showalter (1994) dá o nome de “zona selvagem”. O'Connor transita entre a zona selvagem e a zona da cultura dominante e talvez seja esse um dos motivos da aceitação de sua obra pelos críticos.

A ambivalência é, possivelmente, um traço definidor da trajetória literária e da vida de Flannery O'Connor. Além da posição ambivalente enquanto escritora e mulher, O'Connor ocupava uma posição também ambivalente em sua cidade (Milledgeville, Geórgia), pois apesar de celebrada como uma personalidade, sua obra era pouco lida e pouco compreendida pelos locais, inclusive pela própria mãe. Seus conterrâneos não concordavam com seu retrato da região, mas, por outro lado, orgulhavam-se de sua escritora elogiada pela crítica. Isto porque sua obra também apresenta uma forte ambivalência entre o sagrado e o profano, entre o elogio e a crítica, entre o sério e o cômico, características fundamentais do grotesco conforme explicado por Bakhtin:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. [...] Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 2013, p. 21-22).

Veremos que em “A Temple of the Holy Ghost”, o objeto desta análise, as características da imagem grotesca elencadas por Bakhtin estão presentes. O estado de transformação e a incompletude do ser são o tema principal da narrativa, que tem como protagonista uma menina de 12 anos, não nomeada, que passa por um momento de revelação e transformação ao perceber a si mesma como um templo do Espírito Santo, não pelo catecismo tradicional, mas pela conversa com as primas e de uma atração de feira tipicamente carnavalesca. Esta “atração” é uma pessoa hermafrodita, que as primas veem na feira e a menina imagina como uma pregadora solene da palavra de Deus, transmitindo a mensagem de que ela, assim como os outros, é um templo do Espírito Santo e sujeita às vontades divinas. A hermafrodita constitui assim, uma imagem ambivalente por excelência, já que é ao mesmo tempo homem e mulher, pregadora e aberração.

“A TEMPLE OF THE HOLY GHOST” (1955): O RISO GROTESCO

O conto em questão, publicado em 1955 na obra *A good man is hard to find and other stories*, primeiro livro de contos de O'Connor, curiosamente

também ocupa uma posição ambivalente na obra da autora, pois embora não considere “A Temple of the Holy Ghost” como um de seus melhores contos (O’Connor chega a sugerir em carta que na edição alemã de *A good man is hard to find and other stories* este conto poderia ser omitido em favor de “The displaced person”), O’Connor acreditava que “A Temple” foi injustamente menos-prezado pela crítica: “Estranho sobre ‘The Temple of the Holy Ghost’. Ninguém repara nele. Nunca é colocado em antologias, nunca comentado. Algumas freiras o mencionaram com prazer, mas ninguém mais” (O’CONNOR, 1979, p. 487, – tradução nossa). De fato, há menos publicações sobre “A Temple of the Holy Ghost” do que a respeito de outros contos mais célebres, embora este seja um dos contos mais carnavalescos da autora.

Como já foi mencionado, a protagonista é uma menina de 12 anos que vive com a mãe e uma inquilina em uma pequena cidade. A história se inicia com a chegada de duas primas de segundo grau da menina, Susan e Joanne, de catorze anos, que vão passar o fim de semana de folga do colégio de freiras Mount St. Scholastica na casa da menina. O narrador nos informa que “Chamando-se de Templo Um e Templo Dois durante o fim de semana, as garotas se dobravam de rir o tempo todo e, de tão vermelhas e acesas que ficavam, acabavam por ser explicitamente feias” (O’CONNOR, 2008, p. 301).¹ Assim, logo na frase de abertura, O’Connor já insere um elemento grotesco importante e que dá o tom de toda a narrativa: o riso.

Segundo Bakhtin, a natureza do riso carnavalesco é complexa: trata-se de um riso festivo. “Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado” (BAKHTIN, 2013, p.10), pois o riso carnavalesco atinge a todos do povo. O riso também é universal, pois “atinge todas as coisas e pessoas [...] o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso” (p.10). Esse riso é ambivalente, já que é, ao mesmo tempo, burlador e sarcástico, de negação e de afirmação.

Embora não da mesma forma que o carnavalesco medieval, o riso é um fio condutor da narrativa de O’Connor e atinge a todas as personagens e assuntos, inclusive os temas considerados solenes, como o religioso. Isto por duas razões: tanto a voz do narrador em terceira pessoa quanto os pensamentos e a percepção de mundo da protagonista são voltados para o cômico, como demonstra o seguinte trecho:

¹ “All week end the two girls were calling each other Temple One and Temple Two, shaking with laughter and getting so red and hot that they were positively ugly” (O’CONNOR, 1988, p. 197).

A menina, depois de observá-las por horas, chegou à conclusão de que praticamente eram débeis mentais e alegrou-se ao pensar que não passavam de primas de segundo grau, não podendo ela pois herdar tanta idiotice (O'CONNOR, 2008, p. 301).²

Como o estilo de narração de O'Connor segue o princípio do narrador onisciente seletivo, cujo discurso por vezes mistura-se ao da personagem por meio do discurso indireto livre e da inserção de pensamentos e devaneios da menina, o resultado é uma narrativa alegre e cômica e ao mesmo tempo séria em um discurso narrativo híbrido.

Susan e Joanne são descritas como garotas que gostam de se vestir de maneira extravagante, não são inteligentes e passam a maior parte do tempo conversando sobre garotos. A mãe não sabe o que fazer para entretê-las durante o fim de semana e a menina sugere chamar um fazendeiro velho para passear com elas. A ideia lhe parece tão engraçada que a protagonista

[...] quase se engasgou com a comida que já tinha na boca. Dobrando-se de rir, ela batia com um dos punhos na mesa e olhava para as duas garotas, ambas perplexas. Ao mesmo tempo, lágrimas lhe brotavam dos olhos e rolavam pelas faces carnudas, e o aparelho que ela usava nos dentes emitia um brilho de zinco. Jamais lhe havia ocorrido uma ideia assim tão gozada (O'CONNOR, 2008, p. 302).³

A menina continuou a gargalhar da ideia durante o jantar: “jogou-se para trás na cadeira, caiu, rolou no chão e lá ficou resfolegando” (O'CONNOR, 2008, p. 303),⁴ até que sua mãe a repreendeu. Esse riso é ambivalente, já que a menina, apesar de parecer desprezar as primas, também as inveja, pois as considera bonitas. De acordo com Hendin, ela “ridiculariza as meninas com suas necessidades, sua sexualidade e consciência corporal em desenvolvimento” (HENDIN, 1970, p. 82, tradução nossa) e isso ocorre principalmente porque

2 “The child decided, after observing them for a few hours, that they were practically morons, and she was glad to think they were only second cousins and she couldn't have inherited any of their stupidity” (O'CONNOR, 1988, p. 197).

3 No original: “[...] she nearly choked on the food she had in her mouth. She doubled over laughing and hit the table with her fist and looked at the two bewildered girls while water started in her eyes and rolled down her fat cheeks and the braces she had in her mouth glared like tin. She had never thought of anything so funny before” (O'Connor, 1988, p. 198).

4 No original: “threw herself backward in her chair, fell out of it, rolled on the floor and lay there heaving” (O'CONNOR, 1988, p. 198).

ela quer ser mais admirada do que as primas, assim, ela “deseja se tornar aquilo que finge desprezar” (HENDIN, 1970, p. 83, tradução nossa). Ela quer ser amada e admirada pelas pessoas, mas ao mesmo tempo deseja transcender da necessidade de amor e dos impulsos humanos.

O jantar prossegue com uma conversa, ainda bastante marcada pelo riso, entre a mãe e as meninas, a respeito do motivo de se tratarem por Templo Um e Templo Dois:

Perguntou-lhes por que razão se chamavam de Templo Um e Templo Dois, o que as fez explodir em risadinhas, antes de afinal se explicarem. Irmã Perpétua, a freira mais velha das Irmãs de Misericórdia de Mayville, tinha conversado com elas sobre o que fazer caso um rapaz quisesse – e aqui já riam tanto que não eram capazes de continuar sem retornar ao começo – sobre o que fazer caso um rapaz quisesse – ambas, agora, de cabeça no colo – o que fazer se – e só então foi que puderam falar, quase gritar – se ele quisesse “se comportar de um modo pouco cavalheiresco com elas no banco de trás de um automóvel”. Irmã Perpétua disse que elas deveriam dizer: “Pare com isso! Eu sou um templo do Espírito Santo!”, e que com isso a coisa acabaria (O’CONNOR, 2008, p. 303-304).⁵

Vemos aqui a tentativa da autora de reproduzir o riso no texto escrito, por meio da interrupção da fala do narrador e das repetições de certas estruturas, características da fala de alguém que está gargalhando. As meninas debocham das freiras e de assuntos solenes e religiosos. A criança, no entanto, vê nessa fala entrecortada de Susan e Joanne uma revelação que a levará a refletir sobre sua condição espiritual como templo do Espírito Santo. Mas essa não é a única vez em que o discurso religioso é rebaixado e usado para fins seculares.

Denise Askin afirma que O’Connor utiliza o discurso cômico ou a “carnavalização” para subverter o discurso religioso oficial monológico e unívoco. “A vida imaginativa precoce da criança protagonista, apresentada no discurso indireto livre, ultrapassa as falas muito limitadas permitidas a ela pela sociedade

⁵ No original: “*She asked them why they called each other Temple One and Temple Two and this sent them off into gales of giggles. Finally they managed to explain. Sister Perpetua, the oldest nun at the Sisters of Mercy in Mayville, had given them a lecture on what to do if a young man should – here they laughed so hard they were not able to go on without going back to the beginning – on what to do if – they put their heads in their laps – on what to do if – they finally managed to shout it out – if he should ‘behave in an ungentlemanly manner with them in the back of an automobile’.* Sister Perpetua said they were to say, ‘Stop, sir! I am a Temple of the Holy Ghost!’ and that would put an end to it” (O’CONNOR, 1988, p. 199).

polida” (ASKIN, 2007, p. 560, tradução nossa). Por isso, Askin (2007) defende que ao apresentar o exagero e o discurso cômico não convencional da menina, O'Connor pode ser inserida numa tradição que serve para “equilibrar a formalidade da igreja e, como diz Bakhtin, para renovar seu discurso sagrado” (ASKIN, 2007, p. 560, tradução nossa), como veremos adiante.

DISCURSO CARNAVALESCO: O PROFANO E O SAGRADO

Após esse jantar, a mãe acaba por decidir chamar dois adolescentes locais protestantes para levar as meninas a um passeio. Durante a conversa entre os dois casais, os adolescentes cantam uns aos outras canções religiosas tanto católicas como protestantes, mas as usam como canções de amor.

Quando um atacou na gaita, soprando devagar e, por cima, espiando as garotas, o outro pegou o violão e começou a cantar, sem olhar para elas, mas jogando a cabeça para trás como se estivesse interessado apenas em ouvir sua própria voz. E o que ele cantava, música sertaneja, parecia uma mistura de hino religioso com canção de amor. [...] Wendell, cantando, olhou enfim para as garotas e sorriu. Olhou para Susan com uma cara lambida de cachorro e cantou:

*Achei em Jesus um amigo,
É ele que em tudo eu sigo.
É um lírio do vale n'alma
Ele é que liberta e acalma.*

Depois olhou para Joanne, com a mesma cara, e cantou:

*Pode o fogo me rodear,
Nada mais vai me assustar
Ele é o meu lírio sagrado,
Sempre o tenho do meu lado (O'CONNOR, 2008, p. 306).⁶*

⁶ No original: “One of them began to blow softly on the mouth organ, watching the girls over it, and the other started strumming the guitar and then began to sing, not watching them but keeping his head tilted upward as if he were only interested in himself. He was singing a hill-billy song that sounded half like a love song and half like a hymn. [...] Wendell began to smile as he sang and to look at the girls. He looked at Susan with a dog-like loving look and sang, /I've found a friend in Jesus, /He's everything to me, /He's the lily of the valey, /He's the One who's set me free! /Then he turned the same look on Joanne and sang, /A wall of fire about me, /I've nothing now to fear, /He's the lily of the valley, /And I'll always have Him near!” (O'CONNOR, 1988, p. 201).

Ao utilizar o hino religioso *The Old Rugged Cross* como uma canção *country* de sedução, as personagens não apenas rebaixam o discurso religioso, como também demonstram sua presença em todos os aspectos da vida mundana. Segundo Denise Askin (2007), juntamente com o uso do narrador híbrido, O'Connor utiliza a mistura entre os discursos católico e protestante, bastante evidente na incorporação das canções *Tantum Ergo* (católica) e *The Old Rugged Cross* (protestante) cantadas pelos casais adolescentes, como uma estratégia narrativa que culmina em um discurso dialógico e carnavalesco. Em resposta à cantoria dos rapazes, as moças católicas cantam *Tantum Ergo*:

*Tantum ergo Sacramentum
Veneremur Cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui.*

A menina viu os rapazes, antes tão compenetrados, virarem-se um para o outro com um misto de surpresa e zanga em seus rostos, sem entender muito bem se aquilo era uma gozação com eles.

*Praestet fides supplementum
Sensuum defectui
Genitori, Genitoque
Laus et jubilatio.*

*Salus, honor, virtus quoque...
[...]
Sit et benedictio;
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio.
Amen (O'CONNOR, 2008, p. 307).*

Essa canção, de autoria de Santo Tomás de Aquino, era cantada nas cerimônias de *Corpus Christi* e é traduzida em nota na edição brasileira de *Contos completos* como:

Tão sublime sacramento
adoremos nesse altar:
Pois o Antigo Testamento deu ao Novo seu lugar:
Venha a fé por suplemento
Os sentidos completar.
Ao Eterno Pai cantemos

e a Jesus, o Salvador.
Ao Espírito exaltemos,
na Trindade eterno amor.
Ao Deus Uno e Trino demos
a alegria do louvor.
Amém (O'CONNOR, 2008, p. 307).

Essa tradução, no entanto, apesar de manter certa fidelidade à forma, muda o sentido de alguns trechos importantes para a compreensão do conto. O Antigo Testamento deveria dar lugar a um novo rito, ou ritual. Já no final da canção, o sentido em latim se aproxima mais de “louvor igual àquele que procede de ambos”, que seria o Espírito Santo, procedente do Pai e do Filho.

Ademais, este trecho pode fazer referência a um acontecimento posterior na narrativa. Após o jantar com os meninos, os adolescentes vão a uma feira que está acontecendo na cidade, enquanto a menina é deixada em casa imaginando situações em que ela poderia se transformar em mártir ou santa. Ao retornarem da feira, Susan e Joanne contam, após muita insistência da menina, que viram algo de que não gostaram. Em uma das barracas, dividida ao meio com homens de um lado e mulheres do outro, uma pessoa intersexual se exibia ao público.

O monstro se exibia aos dois grupos, falando primeiro aos homens, depois às mulheres, mas todo mundo ouvia tudo. O palco, na frente, ia de fora a fora. As garotas ouviram-no dizer para os homens: “Vou mostrar o que é e, se vocês rirem, Deus pode fazer o mesmo a vocês”. Tinha a voz de roceiro, lenta e anasalada e nem alta nem baixa, apenas monótona. “Se Deus me fez assim, foi ele que quis assim, e eu não estou discutindo o seu desejo. Estou mostrando a vocês porque preciso tirar algum proveito disso. Meus senhores, conto com a sua simpatia. Não fui eu quem fiz, nem tive nada a ver com o feito, vou simplesmente levando como posso, não discuto a coisa. [...]”

A menina sentiu seus músculos se repuxando um a um, como se ouvisse uma resposta de charada que era ainda mais intrigante do que a charada em si. “Quer dizer que tinha duas cabeças?”, ela perguntou.

“Não”, disse Susan. “Era homem e mulher ao mesmo tempo. Levantou a roupa e mostrou. Estava com um vestido azul.”

A menina quis perguntar como era possível ser homem e mulher ao mesmo tempo sem ter duas cabeças, mas se conteve (O'CONNOR, 2008, p. 312).⁷

⁷ No original: “*The freak went from one side to the other, talking first to the men and then to the women, but everyone could hear. The stage ran all the way across the front. The girls heard the freak say to the men, ‘I’m going to show you this and if you laugh, God may strike you the same way’. The freak had a country voice, slow and nasal and neither high nor low, just flat. ‘God made me thisaway and if you*”

Intrigada com o relato, e ainda sem entender muito bem como era possível que alguém fosse homem e mulher ao mesmo tempo, a menina deita-se e, com sono, tenta imaginar como seria a aparência dessa pessoa, mas ao invés disso, imagina-a fazendo um discurso religioso, como uma missa:

[...] os homens mais cerimoniais do que na igreja, as mulheres polidas, de olhos pintados, plantadas resolutas como se apenas aguardassem a primeira nota do piano para começar a cantar um hino. Conseguiu até ouvir a aberração dizendo: "Foi Deus que me fez assim e eu não discuto com ele", e as pessoas replicando: "Amém, amém".

"Louvo a Deus que me fez assim".

"Amém, amém".

"E podia ter sido um de vocês."

"Amém, amém."

"Mas graças a Deus não foi."

"Ergam-se, templos do Espírito Santo! Então vocês não sabiam que são templos de Deus? Não sabiam que a morada do espírito de Deus se encontra em cada um de vocês?"

"Amém, amém."

"Se alguém profanar o templo de Deus, Deus o levará à ruína, e vocês, se rirem, pela vontade de Deus podem ficar como eu sou. Um templo de Deus é uma coisa sagrada. Amém, amém."

"Eu sou um Templo do Espírito Santo."

"Amém." (O'CONNOR, 2008, p. 312-313).⁸

Assim, a menina eleva a intersexual ao imaginá-la como pregadora da palavra de Deus e, dessa forma, cria um novo ritual religioso, conforme diz a

laugh He may strike you the same way. This the way He wanted me to be and I ain't disputing His way. I'm showing you because I got to make the best of it. I expect you to act like ladies and gentlemen. I never done it to myself nor had a thing to do with it but I'm making the best of it. I don't dispute hit". [...] *The child felt every muscle strained as if she were hearing the answer to a riddle that was more puzzling than the riddle itself. 'You mean it had two heads?' she said.*

'No,' Susan said, 'it was a man and a woman both. It pulled up its dress and showed us. It had on a blue dress.'

0 *The child wanted to ask how it could be a man and a woman both without having to heads but she did not" (O'CONNOR, 1988, p. 206).*

No original: "[...] *the men more solemn than they were in church, and the women Stern and polite, with painted-looking eyes, standing as if they were waiting for the first note of the piano to begin the hymn. She could hear the freak saying, 'God made me thisaway and I don't dispute hit,' and the people saying, 'Amen. Amen.' 'God done this to me and I praise Him.' 'Amen. Amen.' 'He could strike you thisaway.' 'Amen. Amen.' 'But he has not.' 'Amen.' 'Raise yourself up. A temple of the Holy Ghost. You! You are God's temple, don't you know? God's Spirit has a dwelling in you, don't you know?' 'Amen. Amen.' 'If anybody desecrates the temple of God, God will bring him to ruin ad if you laugh, He may strike you thisaway. A temple of God is a holy thing. Amen. Amen.' 'I am a temple of the Holy Ghost.' 'Amen.'"* (O'CONNOR, 1988, p. 207).

primeira estrofe do *Tartum Ergo*. De acordo com Hendin, a missa na tenda usa a forma da missa em diálogo, ou missa comunitária “usada nos primeiros dez séculos da igreja e reavivados na Europa por Pio XI, a missa da aberração ressuscita o passado, tornando-o vivo no presente de forma poderosa e mística” (HENDIN, 1970, p. 84, tradução nossa). Por meio dessa cena, O'Connor revisita as tradições da igreja medieval que muito tinha em comum com o grotesco e o carnaval. De acordo com a estudiosa, essa cena remonta à veneração gótica do feio e da deformidade como sinais da graça divina. Hendin aponta ainda para a última estrofe, que faz referência ao Espírito Santo, àquele que vem tanto do Pai quanto do Filho, e simboliza o amor recíproco, afirmando que “aquele que vem de ambos” pode também indicar o corpo intersexual, que torna literal, na narrativa, a união sexual e o amor recíproco.

Gentry concorda com a posição de Hendin. Ele afirma que, por meio do *Tartum Ergo*, pode-se interpretar que a estratégia de imaginar a intersexual como um sacerdote/padre é reforçada pela Igreja Católica. Portanto, “o discurso da hermafrodita é, em certo sentido, um novo ritual que necessariamente sucede os antigos” (GENTRY, 1986, p. 66, tradução nossa). Ele aponta ainda para o simbolismo da cor do vestido usado pela “aberração”: azul, uma cor conhecida no catolicismo por ser a cor das vestes da Virgem Maria.

Flannery também revisita o espaço das feiras, que, de acordo com Bakhtin (2013)

[...] conservaram um caráter carnavalesco mais ou menos marcado. Enfim, as festas particulares: casamentos, batismos, banquetes funerários, guardam ainda certos traços do carnaval, assim como as diversas festas agrícolas (BAKHTIN, 2013, p. 191).

Dessa forma a autora demonstra como ainda esse espaço, tido como profano e secular, pode ser o lugar da manifestação do divino e do elevado.

Todavia a principal das ferramentas carnavalescas utilizadas neste conto é o travesti paródico encarnado pela personagem hermafrodita. Esta personagem, em sua exibição na feira, faz um discurso dizendo que “é assim, porque Deus assim a fez, portanto ela também é um Templo do Espírito Santo”. Ao utilizar o mesmo termo falado pelas freiras (“Temple of the Holy Ghost”) para reprimir o “mau” comportamento sexual entre as adolescentes, para referir-se à intersexual, “O'Connor introduz a linguagem do sagrado, sujeita-a a paródia e finalmente reclama o tropo do Templo do Espírito Santo por meio de uma

união incongruente entre o profano e o sagrado” (ASKIN, 2007, p. 562, tradução nossa). A autora eleva a figura hermafrodita, marginalizada pela sociedade, à categoria de um veículo para a pregação da redenção à menina, pois pelas suas palavras ela percebe “que ela e a hermafrodita são iguais, ambas Templos do Espírito Santo, cobertas pelo mesmo sangue” (JOHNSON, 2012, p. 57, tradução nossa).

SEXUALIDADE E GÊNERO

A afirmação da intersexual como um corpo sagrado e encarnação do amor divino tem ainda a consequência de fazer a menina compreender e aceitar sua própria sexualidade e corporalidade. A protagonista está entrando na puberdade e adolescência e ainda desconhece muito sobre seu corpo e sexualidade, como o fato de não compreender como alguém poderia ser homem e mulher ao mesmo tempo sem ter duas cabeças deixa evidente. Ela também afirma, em determinado momento do conto, que viu uma coelha dar à luz a seus filhotes cuspendo-os pela boca.

Conforme afirma Gentry (1986, p. 66, tradução nossa), “ela sente que a cabeça é a parte do corpo que controla todas as funções importantes, incluindo o sexo”. O que, apesar de ser uma evidência da ignorância da menina em relação ao sexo, sabemos hoje ser um dado científico. O sexo e a excitação sexual são controlados pela mente, assim como as identificações de gênero. A separação entre gênero e sexualidade e órgãos sexuais na imaginação da menina era algo inusitado e bastante avançado para a época.

Prown defende que o contraste entre o comportamento da menina e das duas adolescentes “estereotipicamente femininas” (PROWN, 2001, p. 154, tradução nossa), demonstra que a falta de traços tipicamente “femininos” (*ladylike*) protegeria a protagonista. “Mais especificamente, é a recusa da menina em ocupar um corpo feminino adulto que a salva no final” (PROWN, 2001, p. 154, tradução nossa). O que Prown cita como traços femininos, no entanto, são características, essas sim, bastante estereotipadas, como comportamento irracional, fútil e bobo, além de afirmar que as “fantasias da vida adulta” da menina “não estão centradas no romance e no casamento, mas numa forma de martírio religioso que requer a mutilação e a aniquilação do corpo” (PROWN, 2001, p. 154, tradução nossa) como se as expectativas “femininas” em relação à vida adulta envolvessem, necessariamente, o casamento e o romance.

Prown conclui que,

[...] ao ligar a epifania da menina ao destino da intersexual, o narrador sugere, finalmente, que ao rejeitar as armadilhas da feminilidade adulta, ela pode de fato alcançar o estado de graça sem gênero que nenhuma mulher pode conhecer (PROWN, 2001, p. 154, tradução nossa).

Entretanto, acreditamos que, com “A Temple of the Holy Ghost”, a intenção de O'Connor não tenha sido criticar as mulheres, mas sim demonstrar que o comportamento que era exigido delas impedia que se dedicassem a propósitos de vida mais significativos e elevados.

A menina não compreende bem o comportamento das primas e não se identifica com eles; ao contrário, ela apresenta comportamentos e pensamentos que seriam considerados masculinos ao longo da narrativa, como não se portar bem à mesa, imaginar que lutava na Segunda Guerra Mundial e salvava a vida de seus companheiros e imaginar em assustar as primas colocando uma carcaça de frango ou um pedaço de carne crua em suas camas. Ela não consegue se identificar com o comportamento esperado do “feminino” e, por isso, poderia ser considerada andrógina.

Nesse sentido, quando a menina está, ao final da narrativa, na missa e o padre levanta o ostensório, símbolo da comunhão com o corpo de Cristo, e ela pensa na intersexual, a “aberração” da feira é que abençoa e valida a sexualidade “diferente” da menina. Note-se que em inglês a palavra para ostensório é “*monstrance*”, que possui a mesma raiz etimológica que a palavra “monstro” e o verbo “mostrar”, todos vêm do Latim *monstrare*. Assim, a substituição do “*monstrance*” pelo “monstro” intersexual, serve, de certa forma, para abençoar a “estranheza” da própria menina, pois ela compreende que, assim como a intersexual, ela pode ser um templo do Espírito Santo da maneira que é, diferentemente do que acreditava:

[...] ela sentiu que isso não bastava, que teria de ser muito mais do que apenas engenheira ou médica. Tinha de ser santa, profissão que incluía tudo que se pudesse saber; no entanto ela sabia muito bem que nunca seria uma santa. Não roubava nem matava, mas era mentirosa e preguiçosa de nascença, intencionalmente grosseira com quase todos e grosseira com a mãe. Além do mais, o pecado do orgulho, o pior de todos, a consumia (O'CONNOR, 2008, p. 309).⁹

9 No original: “[...] *she felt that she would have to be much more than just a doctor or an engineer. She would have to be a saint because that was the occupation that included everything you could know; and yet she knew*”

Portanto, apesar de ser rebaixada, ao perceber que não é mais inteligente nem melhor do que os outros, pois todos podem ser templos do Espírito Santo, ela ganha um novo *status* de sagrada, sem precisar ser uma mártir. Dessa forma, “A Temple of the Holy Ghost” aponta para uma nova compreensão religiosa do gênero e prega uma tolerância em relação às identificações “não convencionais”.

Enquanto Prown (2001) acredita que a autora não submete a protagonista à humilhação porque ela rejeita a feminilidade adulta, Askin, juntamente com a maioria dos críticos de O’Connor, defende que isto ocorre porque “o conto pode ser lido, na realidade, como um retrato irônico (se não caricatural) da artista” (ASKIN, 2007, p. 556, tradução nossa) que procura sua própria voz cômica, voz esta que é validada ao final da narrativa, apesar das tentativas autoritárias de calá-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Caruso, a crítica feminista por vezes se ocupou de tentar demonstrar a existência de certas preocupações e técnicas recorrentes na escrita das mulheres. Uma dessas preocupações seria “a preponderância de domesticidade no espaço e outros elementos temáticos, já que os textos de mulheres frequentemente giram em torno do lar” (CARUSO, 2004, p. 2, tradução nossa). Embora as histórias de Flannery O’Connor contenham muito de domesticidade e lar, elas raramente tratam de assuntos da casa e afazeres domésticos, fugindo à regra, nesse sentido, por não abordar necessariamente o ambiente social do lar em que as mulheres viviam.

Por outro lado, ao utilizar o grotesco para retratar as mulheres como vítimas sociais e culturais, O’Connor chamou a atenção para a vida limitada que as mulheres eram forçadas a levar. O grotesco, nas personagens femininas de Flannery,

emana não somente de uma degradação dos ideais religiosos ou espirituais, mas também (e talvez ainda mais) por meio de seu afastamento de ideais

she would never be a saint. She did not steal or murder but she was a born liar and slothful and she sassed her mother and was deliberately ugly to almost everybody. She was eaten up also with the sin of Pride, the worst one” (O’CONNOR, 1988, p. 204).

culturais ou sociais, particularmente aqueles referentes à construtos do paradigma da feminilidade (sulista) e ao lugar da mulher na sociedade (CARUSO, 2004, p. 2-3, tradução nossa).

Portanto, a mulher grotesca em Flannery O'Connor é aquela que não se encaixa nas classificações e nos modelos impostos pela sociedade patriarcal, especialmente a sociedade sulista, na qual a autora e a maioria de suas personagens estão inseridas. É isso que torna a protagonista de "A Temple of the Holy Ghost" uma menina grotesca.

As mulheres de O'Connor, "estão aprisionadas numa cultura que define o feminino somente em oposição ao masculino, uma sociedade que valoriza suas mulheres apenas por sua obrigação para com os homens" (CARUSO, 2004, p. 3, tradução nossa). Porém, ao contrário de outros contos, no final do conto em questão a não inserção da menina é validada, o que talvez responda como o motivo pelo qual a narrativa foi, por muito tempo, relegada a segundo plano pela crítica.

Ao retomar o princípio grotesco do nascimento e da morte, do fim e do recomeço como complementares, "A Temple of the Holy Ghost" aponta para o fim das tradições religiosas antigas e o início (ou reavivamento) de um novo ritual religioso. Este novo tempo não seria mais definido por binarismos como feminino e masculino, mas um tempo em que as diferenças de gêneros seriam superadas, a diversidade sexual e o "estranho" validados. Este conto pode ser, portanto, entendido como um dos mais grotescos e subversivos da autora.

Laughter in the Temple: carnivalization and feminism in Flannery O'Connor

Abstract

This article aims to propose an analysis of the short story "A Temple of the Holy Ghost", by Flannery O'Connor. Due to her religious catholic position and to the grotesque vein of her work, many scholars have resisted to understanding her as a feminist writer. In her work, women are depicted as victims of patriarchal oppression. In the short story analysed, O'Connor uses grotesque resources such as laughter, lowering and carnivalization, listed by Bakhtin (2013), to question the official religious discourse and propose a new ritual that accept freaks, non-standard sexualities and discourses equally as temples of the Holy Ghost.

Keywords

Flannery O'Connor. Grotesque. Female authorship.

REFERÊNCIAS

ASKIN, D. T. Carnival in the “Temple”: Flannery O'Connor's dialogic parable of artistic vocation. *Christianity and Literature*, v. 56, p. 4, p. 555-572, 2007.

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

CARUSO, T. *On the subject of the feminist business: re-reading Flannery O'Connor*. Nova Iorque: Peter Lang, 2004.

GENTRY, M. B. The cycle of the grotesque. In: GENTRY, M. B. *Flannery O'Connor's religion of the grotesque*. Jackson; Londres: University Press of Mississippi, 1986, p. 64-76

JOHNSON, S. N. *Humor me to heaven: Humor's redemptive role in the works of Eudora Welty, Flannery O'Connor, and Marilynne Robinson*. 2012. Dissertation (Master of Arts in English)—Liberty University School of Communication, Lynchburg, VA, 2012.

O'CONNOR, F. A temple of the Holy Ghost. In: O'CONNOR, F., *Collected Works*. Nova Iorque: The Library of America, 1988. p. 197-209.

O'CONNOR, F. *The habit of being: letters*. Edited and with an introd. by Sally Fitzgerald. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

O'CONNOR, F. Um Templo do Espírito Santo. In: O'CONNOR, F. *Contos completos: Flannery O'Connor*. Trad. de Leonardo Fróes. São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 300-315.

PROWN, K. H. *Revising Flannery O'Connor: southern literary culture and the problem of female authorship*. Charlottesville; Londres: The University of Virginia Press, 2001.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira. *Mulheres e Literatura*, v. 3, 1999. Disponível em: <<http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria>>. Acesso em: 24 maio 2016.