

A decorative gold border consisting of a vertical line on the left, a horizontal line at the top, and a vertical line on the right, all connected by a horizontal line at the bottom. A small gold dot is positioned to the left of the word 'LITERATURA'.

● LITER*A*TURA

# NARRADOR E GROTESCO NA OBRA DE FLANNERY O'CONNOR: UMA ANÁLISE DE “REVELATION”

---

**Débora Ballielo Barcala\***

**Resumo:** Flannery O'Connor, escritora sulista norte-americana, fez amplo uso de imagens grotescas com intenções religiosas. Este trabalho propõe uma análise do conto “Revelation” (1964) para demonstrar qual o papel do narrador na caracterização do grotesco na obra da autora. A partir de Benjamin (1975), Todorov (1986) e Bakhtin (2013), é possível perceber a ironia com que o narrador caracteriza a protagonista e como são construídas imagens grotescas.

**Palavras-chave:** Flannery O'Connor. Narrador. Grotesco.

## INTRODUÇÃO

■ **A** transmissão oral de experiências é, talvez, uma atividade tão antiga quanto a própria existência humana. E, com o ato de contar memórias e acontecimentos a outros, o ser humano desenvolveu a categoria que hoje denominamos como narrador. Assim, não é de se espantar que no gênero literário conto, que é um gênero derivado essencialmente da tradição oral, a observação e a análise dos procedimentos do narrador seja de fundamental importância para a compreensão da narrativa, bem como em todos os gêneros épicos.

Walter Benjamin (1975) foi um dos teóricos a se debruçar sobre a figura do narrador, destacando seu trajeto na História e sua importância na construção de uma narrativa. Segundo o autor, todos os tipos de narradores se originaram na transmissão oral de experiências. Dessa forma, os narradores que se destacam hoje são exatamente aqueles capazes de transcrever uma história mantendo-a próxima da oralidade, assim como os artesãos da Idade Média que teriam sido “a mais pronunciada interpretação de tais tipos arcaicos de narração”

---

\* Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Assis, SP, Brasil. E-mail: db.barcala@gmail.com

(BENJAMIN, 1975, p. 64). Logo, o teórico acredita ser possível propor uma comparação entre o ofício do narrador moderno e o ofício do artesão:

*É possível ir mesmo mais longe ainda e indagar se a relação existente entre o narrador e sua matéria, a existência humana, não assume também um caráter artesanal; se sua tarefa não se resume exatamente em trabalhar a matéria-prima das experiências – próprias e estranhas<sup>1</sup> - de forma sólida, útil e única?* (BENJAMIN, 1975, p. 80).

Assim como o artesão transforma sua matéria-prima, seja ela qual for, em um objeto funcional ou decorativo (ou, muitas vezes, funcional e decorativo), o narrador transforma experiências humanas em histórias. Quando Benjamin (1975) fala sobre o narrador, no entanto, ele não considera apenas a categoria estética que hoje denominamos narrador, em oposição ao autor empírico, já que, para ele, o narrador também poderia ser aquele que criava uma nova história a partir de experiências suas ou de outrem. Nesse sentido, é possível uma correspondência entre o autor e o narrador primitivos como também era possível a existência de um narrador que apenas reproduzia uma história já existente.

De qualquer maneira, Flannery O'Connor parece concordar com a comparação do narrador com o artesão, pois, em seu ensaio intitulado *The nature and aim of fiction* (1970), ela defende que

*[...] os materiais do escritor de ficção são os mais humildes. Ficção é, sobretudo, o que é humano e nós somos feitos de pó, se você despreza ficar empoeirado, então não deveria tentar escrever ficção. Não é um trabalho nobre o bastante para você* (O'CONNOR, 1970, p. 68, tradução nossa).

Benjamin (1975) defende que a narrativa é uma forma artesanal de comunicação cuja principal função não é transmitir um conteúdo. O maior interesse de uma narrativa está na construção e no trabalho com sua matéria-prima. Essa matéria, para Todorov (1986, p. 32, grifo do autor), são as frases que compõem a história, porque “a obra literária, tal como qualquer outro enunciado linguístico, não é feita de palavras: é feita de frases, e essas frases pertencem a registros diferentes da fala”. É na escolha desse registro que entra o papel do narrador na concepção de Todorov.

No entanto, Benjamin (1975) e Todorov (1986) concordam que toda narrativa revela sempre a marca do narrador. Para o primeiro, o narrador é uma espécie de conselheiro de seu ouvinte, pois dar conselhos nada mais é do que “fazer uma proposta sobre a continuidade de uma estória que neste instante está a se desenrolar” (BENJAMIN, 1975, p. 65). Ele afirma ainda que “quem presta atenção a uma estória, está em companhia do narrador; mesmo aquele que a lê participa dessa companhia” (BENJAMIN, 1975, p. 75).

Para Todorov (1986), o trabalho do narrador mostra-se na escolha do registro e nas categorias do aspecto verbal da literatura, que compreendem modo, tempo, visão e voz. O modo consiste na forma de inserção do discurso na narrativa, que pode acontecer nos estilos direto, indireto, indireto livre ou discurso contado. Assim, o “modo de um discurso consiste [...] no grau de exactidão com o qual esse discurso evoca o seu referente; grau máximo no caso do estilo directo” (TODOROV, 1986, p. 45).

1 Dos outros; alheias.

No caso do conto “Revelation” de Flannery O’Connor, os acontecimentos verbais são inseridos no estilo direto, discurso contado e estilo indireto livre, com predominância deste último caso. Isso ocorre porque, apesar de narrado em terceira pessoa, o conto apresenta o ponto de vista da personagem principal Ruby Turpin e, portanto, lança mão do recurso do discurso indireto livre para inserir os pensamentos de Ruby de forma mais aproximada dela, porém sem abrir mão do distanciamento crítico, permitindo assim uma narração em tom irônico da vida interior da personagem.

### O NARRADOR EM “REVELATION”

Publicado pela primeira vez em 1964 e em livro em 1965, o conto “Revelation” é considerado uma das obras-primas da escritora estadunidense Flannery O’Connor e lhe rendeu o prêmio de primeiro lugar no *O. Henry Awards* de 1965, do qual tomou ciência pouco antes de falecer, no mesmo ano, vítima de lúpus. Nesse conto, narra-se a história de Mrs. Ruby Turpin, uma mulher de 48 anos que acompanha seu marido Claud numa consulta médica devido a uma lesão causada por um coice de vaca. Na sala de espera do consultório médico, Mrs. Turpin depara com pessoas muito diferentes, que representam uma sociedade em miniatura com todos os seus “tipos”, e apenas a uma senhora julga digna de respeito. Mrs. Turpin trava então com essa mulher um diálogo sobre sua vida na fazenda e gaba-se de ser “muito boa” com os outros, “inclusive com os negros” (O’CONNOR, 2008, p. 615), e de possuir excelente disposição.

Enquanto conversa, Mrs. Turpin percebe que uma garota, que considera gorda e feia, a observa:

*Os olhos da garota pareciam aclarados bruscamente por uma luz estranha, uma luz inatural, como a que é dada à noite pelos sinais de estrada. Mrs. Turpin virou a cabeça para ver se lá fora estava acontecendo alguma coisa, mas não conseguiu enxergar nada. As figuras que passavam apenas lançavam uma pálida sombra na cortina. Por que então, se não havia motivo, essa garota a escolhia por alvo de seus desagradáveis olhares? (O’CONNOR, 2008, p. 610)<sup>2</sup>.*

Podemos observar a utilização do estilo indireto livre, no qual se adotam “as formas gramaticais do estilo indireto, mas conservam-se as variantes semânticas da réplica ‘original’” (TODOROV, 1986, p. 45) na última frase desse trecho, a qual é, evidentemente, uma opinião de Mrs. Turpin e não do narrador. Com esse recurso, o narrador se exime de exprimir seus juízos de valor diretamente, mas relega esse poder à personagem, fazendo assim uma narração impessoal, porém a cujo tom irônico e satírico a protagonista não pode escapar. A ironia é um dos recursos mais utilizados pelo narrador para estabelecer o tom cômico de muitas partes da narrativa. De acordo com Bakhtin (2013, p. 103), o riso universal grotesco perdeu-se com a passagem do tempo e, em lugar dele, “estabeleceram-se também as formas reduzidas do riso: humor, ironia, sarcasmo etc., que evoluirão como componentes estilísticas dos gêneros sérios”.

2 *“The girl’s eyes seemed lit all of a sudden with a peculiar light, an unnatural light like night road signs give. Mrs. Turpin turned her head to see if there was anything going on outside that she should see, but she could not see anything. Figures passing cast only a pale shadow through the curtain. There was no reason the girl should single her out for her ugly looks” (O’CONNOR, 1997, p. 492-493).*

A ironia é a forma de riso reduzido mais difundida na época moderna, mas, em todos os períodos da literatura sempre ocorreram o que Bakhtin (2013, p. 104, grifo do autor) denomina como formas de “sério profundo, puro, mas *aberto*”, isto é, obras literárias em que os aspectos sério e cômico do mundo se integram e se refletem mutuamente. As imagens sérias e cômicas passam, assim, a serem aspectos integrais da narrativa, e não apenas imagens isoladas. De acordo com Bakhtin (2013), as obras que conseguem essa integração de forma mais notável são as tragédias de Shakespeare.

Na obra de O'Connor, a ironia e a sátira assumem papel essencial, pois o sério e o cômico coexistem de forma bastante orgânica e ambivalente, já que muitas vezes os dramas mais sérios e as cenas mais trágicas de suas personagens são exatamente as que causam o riso do leitor. O uso do estilo indireto livre e do narrador onisciente seletivo são recursos recorrentes na obra de O'Connor, evidenciando seu caráter irônico. Esses recursos aparecem ainda no seguinte trecho, permeado das opiniões de Mrs. Turpin sobre a menina desconhecida:

*A garota de pele ruim, quando disse isso, fez estalar os dentes. Seu lábio inferior, ao dobrar-se para baixo, dobrou-se para fora também, revelando o interior da boca, e um segundo depois se repuxou para cima. Era a cara mais feia que Mrs. Turpin jamais vira alguém fazer, e ela, por um momento, teve certeza de que a garota a fizera expressamente para ela. Estava olhando para ela como se a tivesse detestado a vida toda – a vida toda de Mrs. Turpin, pelo que lhe parecia, e não somente da garota. Que é isso, garota, eu nem te conheço, disse em silêncio Mrs. Turpin (O'CONNOR, 2008, p. 613-614)<sup>3</sup>.*

Novamente, na última frase desse trecho, observamos uma modalidade de discurso que teríamos dificuldade em classificar em estilo direto ou indireto. Apesar de parecer, à primeira vista, um caso clássico de discurso direto, nota-se que neste trecho não estão presentes as aspas, que são o recurso utilizado em caso de discurso direto na tradição da língua inglesa. Isso ocorre porque não se trata de uma atividade verbal da personagem, isto é, não é a representação de um ato de fala de Mrs. Turpin; ao contrário, trata-se de um pensamento. Tampouco poderíamos classificá-lo como discurso indireto, já que o enunciado não está integrado “gramaticalmente na narrativa do narrador” (TODOROV, 1986, p. 44). Assim, apesar de conter o vocábulo “disse”, que seria um verbo declarativo que tradicionalmente estaria ausente no estilo indireto livre, essa classificação talvez seja a que mais se adequa à frase em questão.

Neste trecho o narrador apresenta ainda uma imagem bastante clara do corpo grotesco na figura da menina que dobra os lábios revelando o interior da boca. Segundo Bakhtin (2013), o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não é acabado nem perfeito. Por isso,

*[...] coloca-se em ênfase as partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias [...] tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN, 2013, p. 23).*

3 *“As she said it, the raw-complexioned girl snapped her teeth together. Her lower lip turned downwards and inside out, revealing the pale pink inside of her mouth. After a second it rolled back up. It was the ugliest face Mrs. Turpin had ever seen anyone make and for a moment she was certain that the girl had made it at her. She was looking at her as if she had known and disliked her all her life – all of Mrs. Turpin’s life, it seemed too, not just all the girl’s life. Why, girl, I don’t even know you, Mrs. Turpin said silently” (O’CONNOR, 1997, p. 495).*

Portanto, a “careta” da menina não é apenas grotesca por ser feia, mas por revelar a incompletude e a ligação do corpo com o mundo, pois “[a boca escancarada] está, naturalmente, ligada ao ‘baixo’ corporal topográfico: a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais” (BAKHTIN, 2013, p. 284). Esses infernos corporais estão diretamente relacionados à “imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada” (BAKHTIN, 2013, p. 284). Logo, a boca aberta e os lábios dobrados para fora podem ser considerados uma espécie de antecipação do destino da personagem e uma imagem ambivalente, assim como todas as imagens grotescas, pois representa o processo de destruição da autoimagem pela qual passará a personagem, culminando com sua redenção e o renascimento para uma nova vida.

Bakhtin (2013) considera que, dentro do sistema de imagens grotescas, os olhos só interessam quando estão arregalados, pois, caso contrário, os olhos expressam apenas a vida individual e interna, quando o grotesco medieval era a respeito do coletivo e externo. No caso do trecho analisado anteriormente a propósito do estilo indireto livre, os olhos da menina são apresentados como olhos que “pareciam aclarados bruscamente por uma luz estranha, uma luz inatural, como a que é dada à noite pelos sinais de estrada” (O’CONNOR, 2008, p. 610). Muito embora os olhos não estejam arregalados, podemos considerá-los uma imagem grotesca que figura repetidas vezes ao longo do conto, sempre como um ponto de comunicação de um corpo com o outro (da menina com Mrs. Turpin) ou entre o corpo e algo misterioso. Assim, em “Revelation” os olhos estão ligados a “tudo o que sai, procura sair, ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar-lhe. [...] tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não corporal” (BAKHTIN, 2013, p. 276-277).

Além do “modo” como componente do aspecto verbal de uma narrativa, Todorov (1986) faz menção ao “tempo”. De acordo com ele, em uma narrativa sempre estão “em relação duas temporalidades: a do universo representado e a do discurso que o representa” (TODOROV, 1986, p. 45). Os principais problemas concernentes à categoria do tempo são relacionados à ordem, à duração e à frequência. Dessas três categorias, talvez a que mais chame a atenção no conto “Revelation” seja a duração, devido às diferenças e coincidências, em diversos momentos do texto, entre “o tempo que se supõe que dura a acção representada com o tempo que precisamos para ler o discurso que a evoca” (TODOROV, 1986, p. 47).

Flannery O’Connor (1970, p. 75, tradução nossa) afirmava que “o romancista faz suas afirmações por seleção e, se ele for bom, seleciona cada palavra, cada detalhe, cada incidente, por uma razão e os organiza em certa sequência temporal por uma razão”. Portanto, não podemos supor que seja acidental que este conto tenha o andamento lento, se comparado a outros contos de Flannery O’Connor, pois o narrador insere os pensamentos e os devaneios de Mrs. Turpin que prolongam a ação propriamente dita, exasperando o leitor.

Ocorrem algumas pausas na narrativa, isto é, momentos em que “ao tempo do discurso não corresponde qualquer tempo ficcional” (TODOROV, 1986, p. 47) como ocorre nas descrições, reflexões e devaneios frequentes de Mrs. Turpin. As pausas têm a função de oferecer uma pintura irônica da personalidade e do caráter da protagonista e várias delas são relativamente longas, como o trecho a seguir:

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 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 havia os negros que eram donos de suas casas e, às vezes, também de terras. Havia um dentista negro na cidade que tinha dois carrões vermelhos, piscina e fazenda com gado de cara branca registrado. 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)<sup>4</sup>.

Neste trecho é possível perceber como Ruby Turpin era uma mulher arrogante e narcisista, pois acreditava ser uma excelente pessoa, mesmo dividindo todos em classes sociais da maneira que lhe favorecia para depois lançá-las na fornalha, em seus devaneios. De acordo com Muller (2009, p. 184, tradução nossa),

*Por causa de suas obsessões e de suas deformidades espirituais, ela [Mrs. Turpin] é grotesca de forma inerente; seus pensamentos e ações revelam-na como um agente moral negativo, inconsciente de seu próprio absurdo, porque ela é tão agitada a uma existência inautêntica.*

Assim, Ruby Turpin não é grotesca apenas por ser gorda, conforme nos mostra o narrador, por meio do exagero e da hipérbole, logo no primeiro parágrafo do conto: “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 uma demonstração viva de que a sala era inadequada e ridícula” (O'CONNOR, 2008, p. 605). A protagonista de “Revelation” possui também deformidades morais e espirituais, as quais o narrador revela por meio das pausas e do discurso indireto livre, sendo grotesca também nesse sentido.

As pausas com reflexões de Mrs. Turpin são intercaladas com cenas que nada mais são do que “uma coincidência perfeita entre os dois tempos: ela só pode realizar-se através do estilo direto” (TODOROV, 1986, p. 48). Os diálogos inseridos em estilo direto não são menos importantes do que as pausas na caracterização da personagem e, muitas vezes, mesclam-se com os próprios pensamentos da protagonista, demonstrando sua obsessão consigo mesma, com sua posição social e com sua própria justiça:

4 “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; them next to them – not above, just away from – were the white-trash; then above them were the home-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 ordered their homes and land as well. There was a colored dentist in town who had two red Lincolns and a swimming pool and a farm with registered white-face cattle on it. Usually by the time she had fallen asleep all the classes of people were moiling and rolling 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, 1997, p. 490).



“Sorrir nunca faz mal a ninguém”, disse Mrs. Turpin. “Faz é você se sentir muito melhor no seu estado geral”.

“Claro”, a senhora disse tristemente, “mas a certas pessoas nada se pode dizer. Não aceitam críticas”.

“Se há uma coisa que eu sou”, disse Mrs. Turpin, emocionada, “é grata. Quando penso tudo o que poderia ter sido, se não fosse eu mesma, e em tudo o que tenho, que é um pouco de tudo, além do meu bom temperamento, sinto vontade de gritar: ‘Obrigada, Jesus, por ter feito as coisas como são! Poderia ter sido diferente!’”. Outra mulher, por exemplo, poderia ter se casado com Claud. Ao pensar isso, ela se encheu de gratidão, e uma dor horrorosa, uma dor de alegria, a percorreu. “Obrigada, Jesus! Obrigada, Jesus!”, gritou.

O livro a atingiu bem um pouco por cima do olho esquerdo. Atingiu-a quase no mesmo instante em que percebeu que a garota ia atirá-lo. Antes de ela poder dizer ui, a cara grosseira, transpondo a mesa, já disparava aos berros sobre ela. Os dedos da garota afundaram como tenazes na carne fofo de seu pescoço. Ela ouviu a mãe gritar e ouviu Claud exclamar: “Xô!”. Por um instante teve certeza de estar prestes a estar num terremoto (O’CONNOR, 2008, p. 618)<sup>5</sup>.

Como se pode perceber, não são todas as personagens da sala de espera que compartilham da opinião de Ruby sobre si mesma. A menina feia que lia calmamente irrita-se com seu discurso e atira no rosto de Mrs. Turpin um livro grosso ironicamente intitulado “Desenvolvimento humano”. Essa cena violenta e grotesca funciona como um divisor de águas para a protagonista, pois, no auge de seu discurso inflamado de louvor próprio e exaltação de suas virtudes cristãs, a menina, ironicamente chamada Mary Grace, atua como um agente do rebaixamento típico da imagem grotesca.

De acordo com Bakhtin (2013, p. 19, grifos do autor), rebaixar seria o mesmo que aproximar da terra, “entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente”. Ele acrescenta ainda que esse rebaixamento grotesco representa uma degradação, isto é, comunhão com a vida da parte inferior do corpo, com o baixo material e corporal, quais sejam a absorção de alimentos, o coito, a concepção, a gravidez, o parto, entre outros. “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação” (BAKHTIN, 2013, p. 19, grifos do autor).

A atitude de Mary Grace traz a consciência de Mrs. Turpin de volta para a “terra” após seu momento de sublimação, em que acreditava estar falando sobre coisas puras e espirituais. Quando esta estava em seu momento mais elevado, no qual sentia até mesmo uma dor de alegria, a menina força-a de volta à realidade chã e terrena em que se encontra e que parece querer ignorar, rebaixando-a.

5 “‘It never hurt anyone to smile,’ Mrs. Turpin said. ‘It just makes you feel better all over.’ ‘Of course,’ the lady said sadly, ‘but there are just some people you can’t tell anything to. They can’t take criticism.’ ‘If it is one thing I am,’ Mrs. Turpin said with feeling, ‘it’s grateful. When I think who I all I could have been besides myself and what I got, a little of everything, and a good disposition besides, I just feel like shouting, ‘Thank you, Jesus, for making everything the way it is!’ It could have been different!’ For one thing, somebody else could have got Claud. At the thought of this, she was flooded with gratitude and a terrible pang of joy ran through her. ‘Oh thank you, Jesus, Jesus, thank you!’ she cried aloud. The book struck her directly over her left eye. It struck her at the same instant that she realized the girl was about to hurl it. Before she could utter a sound, the raw face came crashing across the table toward her, howling. The girl’s fingers sank like clamps into the soft flesh of her neck. She heard the mother cry out and Claud shout, ‘Whoa!’ There was an instant when she was certain that she was about to be in an earthquake” (O’CONNOR, 1997, p. 499).



Apesar de não haver menção de órgãos genitais do “baixo” corporal, o ataque dá-se ao pescoço de Mrs. Turpin que nos remete à garganta (faringe, laringe, traqueia) que nada mais é do que um canal de comunicação do corpo com o mundo externo, e, assim como a boca, leva aos infernos corporais. Esta imagem é, ainda, ambivalente, porque representa a morte de uma visão inflamada de si mesma e o renascimento de Mrs. Turpin para uma nova concepção do mundo e das classes sociais, que se operará ao fim da narrativa. A garganta representa também a agressividade verbal da protagonista, portanto, o ataque de Mary Grace é uma tentativa de impedir, cortar a fala de Mrs. Turpin. Mas não será apenas o ataque físico o agente dessa transformação:

*A garota soergueu a cabeça. Seu olhar cruzou o de Mrs. Turpin. “Vai pro inferno, que é de lá que você veio, sua porca velha”, ela murmurou. A voz saiu baixa, de fato, mas nítida. E seus olhos por um instante se acenderam, como se ela visse com prazer que a mensagem tinha atingido o alvo.*

*Mrs. Turpin afundou de novo na poltrona (O'CONNOR, 2008, p. 620)<sup>6</sup>.*

O fato de ser chamada de “porca velha vinda do inferno” é ainda mais penoso para Mrs. Turpin do que o fato de ser atacada fisicamente por Mary Grace. Esta frase é outro elemento grotesco introduzido na narrativa por meio do discurso direto. De acordo com Bakhtin (2013, p. 162), grosserias, injúrias e obscenidades são elementos não oficiais da linguagem: “Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia etc.”. Mary Grace é uma personagem que se recusa a ceder aos padrões sociais de beleza, etiqueta e modéstia impostos às mulheres, diferentemente de Ruby Turpin. Logo, o embate entre elas só poderia dar-se por meio da violência e da grosseria, já que Mary deliberadamente rompe com as convenções do que era considerado polido para ensinar à mulher da sociedade como se comportar.

É essencial destacar ainda que a comparação da personagem com uma porca é uma imagem eminentemente grotesca, já que “a mistura de formas humanas e animais é uma das manifestações mais típicas e mais antigas do grotesco” (BAKHTIN, 2013, p. 94). Além disso, o porco é, em si mesmo, um símbolo ambivalente, pois ao mesmo tempo que a porca era considerada, pelas civilizações primitivas, um símbolo de fartura e fecundidade, 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 e Gheerbrant (1994, p. 743) acrescentam 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”.

Dessa forma, ao chamá-la de porca, Mary Grace quis dizer que Mrs. Turpin deturpava os ensinamentos bíblicos conforme sua própria vontade, ignorância e egoísmo. Mrs. Turpin realmente compreende a mensagem e volta para casa revoltada. Num momento de fúria, a protagonista se dirige ao chiqueiro como para

6 *“The girl raised her head. Her gaze locked with Mrs. Turpin’s. ‘Go back to hell where you came from, you old wart hog,’ she whispered. Her voice was loud but clear. Her eyes burned for a moment as if she saw with pleasure that her message had struck its target. Mrs. Turpin sank back in her chair” (O'CONNOR, 1997, p. 500).*

uma batalha e, numa cena hilária, lava os porcos ao mesmo tempo em que discute furiosamente com Deus, que ela acredita ter enviado uma mensagem através de Mary Grace.

*“Por que eu?”, ela resmungava. “Não tem gente da ralé por aqui, seja branca ou preta, a quem eu não tenha dado alguma coisa. Eu, que me ralo até os ossos de tanto trabalhar todo dia. Que faço tanto pela Igreja”.*

*Parecia ser a mulher certa, no tamanho adequado, para comandar a arena à sua frente. “Como assim, porca?”, perguntou. “Em que exatamente é que eu me pareço com eles?”, e mandou o jato d’água, como se fosse uma punhalada, nos bacorinhos.*

*“Se é da ralé que você gosta, mais que de mim, pois então fique com ela”, disse em tom de reprimenda. “Você podia ter me feito ralé. Ou negra. Por que não me fez ralé, se era ralé que queria?” Balançou o punho no qual sustinha a mangueira e o jato saltou no ar de repente como uma cobra-d’água. “Eu podia parar de trabalhar, levar na flauta e viver na imundície”, continuou a rezingar. “Batendo pernas nas calçadas, tomando aqui e ali um refresco. Podia mascar rapé, cuspir rapé quando falasse e ter marcas disso na cara. Eu podia ser má. Ou então você podia ter me feito negra. Já é tarde demais para eu ser negra”, disse com profundo sarcasmo, “mas eu poderia agir como se fosse, me espojando no chão ou deitando no meio da estrada para interromper o trânsito”.*

*[...] “Vamos”, gritou, “me chame de porca! Me chame de porca do inferno outra vez. Mesmo que você ponha em cima a viga que estava embaixo, nem assim o alto e o baixo deixarão de existir!”*

*Um eco truncado lhe voltou.*

*Abalada por um último acesso de raiva, ela deu um berro: “Quem você pensa que é?” [...]*

*A pergunta, levada pasto afora, atravessou a estrada e a plantação de algodão para lhe voltar claramente como resposta que vinha de além da mata.*

*Ela abriu a boca, da qual porém não saíram sons (O’CONNOR, 2008, p. 627-628)<sup>7</sup>.*

É a partir dessa cena, que apesar do estilo direto não representa um diálogo, mas um monólogo, que Mrs. Turpin começa a perceber que talvez ela não seja tão boa quanto imaginava. O leitor, mais uma vez, pode notar como a ideia da protagonista de uma pessoa boa é distorcida e envolve, necessariamente, aspectos não espirituais como posição social, limpeza e higiene. Ela só desenvolve plena consciência de seu orgulho e renasce para uma nova percepção de mundo na cena seguinte do conto, na qual, ao olhar para o céu, Mrs. Turpin tem a visão de uma ponte muito longa que une a terra ao céu e, por essa ponte, sobem primeiro os negros, depois a ralé, e em seguida ela e os proprietários de terras de forma muito humilde, com todas as suas “virtudes” sendo consumidas pelo fogo divino.

7 *“Why me?” she rumbled. “It’s no trash around here, black or white, that I haven’t given to. And break my back to the bone every day working. And do for the church.” She appeared to be the right size woman to command the arena before her. “How am I a hog?” she demanded. “Exactly how am I like them? And she jabbed the stream of water at the shoats. “There was plenty of trash there. It didn’t have to be me.” “If you like trash better, go get yourself some trash then,” she railed. “You could have made me trash. Or a nigger. If trash is what you wanted why didn’t you make me trash?” She shook her fist with the hose in it and a watery snake appeared momentarily in the air. “I could quit working and take it easy and be filthy,” she growled. “Lounge about the sidewalks all day drinking root beer. Dip snuff and spit in every puddle and have it all over my face. I could be nasty.” “Or you could have made me a nigger. It’s too late for me to be a nigger,” she said with deep sarcasm, “but I could act like one. Lay down in the middle of the road and stop traffic. Roll on the ground.” [...] “Go on,” she yelled, “call me a hog! Call me a hog again. From hell. Call me a wart hog from hell. Put that bottom rail on top. There’ll still be a top and bottom!” A garbled eco returned to her. A final surge of fury shook her and she roared, “Who do you think you are? [...] The question carried over the pasture and across the highway and the cotton field and returned to her clearly like an answer from beyond the wood. She opened her mouth but no sound came out of it” (O’CONNOR, 1997, p. 507-508).*

Segundo Todorov (1986, p. 50), “os factos que compõem o universo fictício nunca nos são apresentados ‘em si mesmos’, mas segundo uma certa óptica, a partir de um certo ponto de vista”. À categoria do ponto de vista sob o qual os fatos nos são dados a conhecer, Todorov denomina visão. Assim, por tudo o que já foi mencionado, fica evidente que, apesar de narrado em terceira pessoa, o conto “Revelation” não mostra a visão de uma pessoa alheia à narrativa, mas, ao contrário, nos apresenta o ponto de vista da protagonista Ruby Turpin. Portanto, a narrativa nos oferece uma visão objetiva dos fatos narrados ao mesmo tempo que recebemos informações subjetivas a respeito da personagem, já que, cada vez que Ruby qualifica ou julga outra personagem, aprendemos mais sobre sua personalidade do que sobre a personagem em questão. Isto significa que a “*direção do trabalho de construção a que o leitor se entrega*” (TODOROV, 1986, p. 52) está orientada para o sujeito, muito mais que para o objeto.

Com relação à extensão (TODOROV, 1986) ou ao ângulo a que este sujeito nos é dado a conhecer, pode-se afirmar que a visão de “Revelation” é mais interna que externa. É verdade que a visão puramente externa, “aquela que se limita a descrever actos perceptíveis sem os acompanhar de qualquer interpretação, de qualquer incursão no pensamento do protagonista” (TODOROV, 1986, p. 52) é impossível na literatura, no entanto, neste conto os recursos narrativos são todos propositalmente voltados para a opinião de Mrs. Turpin e para sua subjetividade.

Embora a visão seja interna, ela não é muito profunda, já que, apesar de penetrar nas intenções e nos pensamentos de Mrs. Turpin, a visão não apresenta uma dissecação de seu espírito da qual ela mesma não seria capaz. Ao contrário, conhecemos os pensamentos de Mrs. Turpin conforme eles se apresentam em sua mente, de forma organizada e um tanto racional. Isto ocorre porque o narrador não deseja nos apresentar todas as motivações da protagonista de uma vez, mas dá margem para que o leitor descubra a pintura de seu caráter aos poucos, de forma que não simpatize totalmente com a personagem (algo que poderia ocorrer se fosse dado um retrato extenso de sua vida), fazendo com que o desfecho do conto seja surpreendente.

## CONCLUSÕES

“A arte é seletiva e sua verdade é a verdade do essencial que cria movimento” (O’CONNOR, 1970, p. 70, tradução nossa). Essa afirmação de O’Connor confirma a hipótese explorada neste trabalho de que todos os recursos do aspecto verbal empregados no conto têm função deliberada e planejada. O estilo indireto livre, a utilização de pausas (que fazem com que o tempo despendido na leitura seja maior que o tempo da ficção em muitos momentos do conto), o emprego das cenas e da visão interna colaboram para a criação de um retrato da personagem Mrs. Turpin, reiterando a afirmação de Todorov (1986, p. 57-58) sobre o narrador:

*O narrador é o agente de todo o trabalho de construção que acabámos de observar; por conseguinte, todos os ingredientes deste nos informam indirectamente sobre aquele. É o narrador que encarna os princípios a partir dos quais se fazem juízos de valor; é ele que dissimula ou revela os pensamentos dos personagens, fazendo-nos por conseguinte partilhar da sua concepção da “psicologia”; é ele que escolhe entre o discurso directo e o discurso transposto, entre a ordem cronológica e as transformações temporais. Não há narrativa sem narrador.*

Por conseguinte, é evidente que a afirmação de Benjamin (1975) de que o leitor de uma história está sempre em companhia do narrador foi confirmada no conto “Revelation”. Os recursos mencionados fazem também com que o tom satírico e humorístico incida na personagem, característica do realismo grotesco. O narrador utiliza recursos como as formas de riso reduzido (ironia e sátira) e o exagero, bem como imagens como a boca escancarada, a garganta, o corpo aberto, a injúria e a grosseria para criar uma atmosfera grotesca e ambivalente de morte e renascimento figurados da personagem Ruby Turpin.

O conto “Revelation” é, em última análise, uma lição sobre o problema da obsessão com a autoimagem e da hipocrisia da caridade egoísta, além de uma reflexão sobre o fanatismo e as interpretações religiosas errôneas, abordando, assim, um tema bastante em voga na sociedade moderna.

### **NARRATOR AND GROTESQUE IN FLANNERY O’CONNOR’S WORK: AN ANALYSIS OF “REVELATION”**

**Abstract:** Flannery O’Connor is considered a Southern American writer who widely used grotesque images with religious intentions. This article proposes an analysis of the short story “Revelation” (1964) to demonstrate the role of the narrator in the characterization of the grotesque in the author’s work. Based on Benjamin (1975), Todorov (1986) and Bakhtin (2013), it is possible to notice the irony with which the narrator characterizes the protagonist and how the grotesque images are built.

**Keywords:** Flannery O’Connor. Narrator. Grotesque.

### **REFERÊNCIAS**

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: *Textos Escolhidos – Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. v. XLVIII, p. 63-81.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 8. ed. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- LURKER, M. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. Tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1993.
- MULLER, G. H. The grotesque protagonist. In: BLOOM, H.; HOBBY, B. *The grotesque*. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2009. p. 177-188.
- O’CONNOR, F. The nature and aim of fiction. In: O’CONNOR, F. *Mystery and manners*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970. p. 25-35.
- O’CONNOR, F. Revelation. In: O’CONNOR, F. *The complete stories*. London: Faber and Faber, 1997. p. 488-509.

O'CONNOR, F. Revelação. In: O'CONNOR, F. *Contos completos*: Flannery O'Connor. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 604-629.  
TODOROV, T. *Poética*. Tradução Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1986.

Recebido em 21 de fevereiro de 2018.

Aprovado em 17 de janeiro de 2019.