

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ANA CAROLINA MACEDO CAMARGOS



**PELOS HORRORES DO VALE DA SOMBRA DA MORTE:
MONSTROS E MONSTRUOSIDADES NA FICÇÃO DE
FLANNERY O'CONNOR**

UBERLÂNDIA - MG
2026

ANA CAROLINA MACEDO CAMARGOS

Pelos horrores do vale da sombra da morte:
monstros e monstruosidades na ficção de
Flannery O'Connor

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: 2

Literatura, Representação e

Cultura

Orientador: Profa. Dra.

Fernanda Aquino Sylvestre

UBERLÂNDIA - MG
2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C172 Camargos, Ana Carolina Macedo, 1998-
2026 Pelos Horrores do Vale da Sombra da Morte: [recurso eletrônico]
: Monstros e Monstruosidades na Ficção de Flannery O'Connor /
Ana Carolina Macedo Camargos. - 2026.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.240>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Sylvestre, Fernanda Aquino, 1973-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	19 de fevereiro de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	12412TLT008				
Nome do Discente:	Ana Carolina Macedo Camargos				
Título do Trabalho:	Pelos horrores do vale da sombra da morte: monstros e monstruosidades na ficção de Flannery O'Connor				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Vertentes do insólito ficcional: o maravilhoso, o gótico, a fantasia e a ficção científica em obras de autores contemporâneos da literatura de língua inglesa				

Reuniu-se, por vídeoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Fernanda Aquino Sylvestre / UFU, orientador(a) candidato(a); Cynthia Beatrice Costa / UFU; Aparecido Donizete Rossi / UNESP.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Fernanda Aquino Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2026, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aparecido Donizete Rossi, Usuário Externo**, em 19/02/2026, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina Macedo Camargos, Usuário Externo**, em 19/02/2026, às 15:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 21/02/2026, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7067649** e o código CRC **068D8466**.

Àqueles que encontraram nos livros um lugar todo seu.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família — que tantas vezes se esgotou para que eu pudesse ter uma vida que, de fato, me pertence — pela confiança e pelo cuidado constantes. Em especial, agradeço à minha irmã gêmea, Ana Claudia, com quem divido o amor pelos livros e as (des)venturas cotidianas, pelo apoio incondicional e pela fé obstinada nos meus talentos e em quem sou. Da fonte de onde nasce o meu amor, vocês terão sempre do que beber.

Ao Marcos, companheiro leal, por me escutar teorizar as hipóteses mais mirabolantes sobre literatura com entusiasmo genuíno; por encorajar minhas peripécias intelectuais e, sobretudo, por sempre me envolver em seus braços quando as dificuldades chegam. A literatura me falou do amor, e na vida eu o encontrei.

Aos meus amigos, fonte inesgotável de alegria e suporte, colo que me faz crer na força da imaginação e na coragem do coração. Em especial, à Luciana, minha parceira de mestrado e de cafés, por tornar o caminho leve com palavras justas e sabedoria serena. Agradeço por essa amizade inesperada, que chegou no tempo certo e permaneceu. Também ao Luis Gabriel, amigo que me inspirou a ingressar no mestrado e partilhou as alegrias e angústias do percurso de pesquisa; sem você, o caminho teria sido mais solitário e, certamente, menos luminoso. Com vocês, o tempo se dobra; às vezes, a vida parece caber inteira; outras, sinto que nada do que somos jamais se perderá.

À minha orientadora, Fernanda, por ter me apresentado a autora que se tornou o eixo desta pesquisa ainda na graduação, em meio ao mundo suspenso da pandemia, e por termos nos reencontrado na pós-graduação. Agradeço por transformar o que era novo em algo menos intimidante, pela orientação atenta e generosa, e por tudo o que aprendi ao longo desse processo.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, por se constituírem como um espaço democrático, no qual pessoas como eu acabam se descobrindo e se afirmando enquanto pesquisadoras. À Capes, pela concessão da bolsa durante os anos do curso, condição material indispensável para a realização desta pesquisa.

Por fim, à literatura que nunca prometeu salvação, mas que me salvou, e quem sabe quantas vezes ainda salvará.

“Nunca houve tanta gênese como agora,
Nem tanta juventude ou velhice como agora,
E nunca haverá tanta perfeição quanto agora,
Nem tanto céu ou inferno como agora.”

Walt Whitman (Folhas de Relva, 2009)

RESUMO

Este trabalho analisa a construção da monstrosidade e o infamiliar na obra de Flannery O'Connor, a partir dos contos “Uma vista dos bosques”, “Gente boa da roça” e “A vida que você salva pode ser a sua”. Inserida no contexto do Gótico Sulista, a pesquisa investiga como a autora mobiliza elementos do grotesco e da violência na representação dos valores morais, sociais e culturais do sul dos Estados Unidos, região historicamente marcada por desigualdades estruturais e pela herança do pós-guerra. A escolha de O'Connor como objeto de estudo justifica-se tanto pela escassez de pesquisas sobre sua obra no Brasil quanto pela relevância de suas narrativas para a compreensão da monstrosidade enquanto categoria estética e ética. O objetivo central consiste em examinar de que modo O'Connor constrói personagens monstruosos por meio de ações, comportamentos e relações de poder, evidenciando a presença do mal ordinário e as contradições da condição humana, que são evocadas através do infamiliar freudiano. A metodologia adotada é de caráter bibliográfico e baseia-se na análise textual dos contos selecionados, articulada a aportes teóricos de Sigmund Freud, Jeffrey Jerome Cohen e Stephen T. Asma, bem como a estudos críticos sobre o Gótico Sulista e o Grotesco. Os resultados indicam que a monstrosidade na obra de O'Connor não se limita a figuras sobrenaturais ou fisicamente deformadas, mas emerge sobretudo de práticas de violência, da ausência de empatia e da instrumentalização do outro. Nos contos analisados, personagens masculinos exercem violência contra mulheres em situação de vulnerabilidade, expondo a fragilidade das relações humanas e a coexistência paradoxal entre discursos de moralidade religiosa e estruturas de dominação. Conclui-se que, ao articular grotesco, violência e monstrosidade, a obra de Flannery O'Connor oferece uma cartografia crítica do mal ordinário, desafiando o leitor a confrontar dimensões sombrias da experiência humana. Embora situada em um contexto regional específico, sua literatura ultrapassa limites históricos e geográficos ao mobilizar questões éticas e filosóficas de alcance universal, revelando que a monstrosidade pode manifestar-se nas ações mais cotidianas e nas figuras aparentemente familiares.

PALAVRAS-CHAVE: Flannery O'Connor. Monstros. Infamiliar. Gótico Sulista

ABSTRACT

This study examines the construction of monstrosity and the uncanny in the work of Flannery O'Connor, focusing on the short stories "A View of the Woods," "Good Country People," and "The Life You Save May Be Your Own." Situated within the context of Southern Gothic, the research explores how the author mobilizes elements of the grotesque and violence in representing the moral, social, and cultural values of the southern United States, a region historically shaped by structural inequalities and the legacy of the postwar period. The choice of O'Connor as the object of study is justified both by the scarcity of scholarship on her work in Brazil and by the relevance of her narratives to the understanding of monstrosity as an aesthetic and ethical category. The central objective of this research is to examine how O'Connor constructs monstrous characters through actions, behaviors, and power relations, thereby revealing the presence of ordinary evil and the contradictions of the human condition, which are articulated through Freud's concept of the uncanny. The methodology is bibliographic in nature and is based on close textual analysis of the selected short stories, articulated with theoretical contributions by Sigmund Freud, Jeffrey Jerome Cohen, and Stephen T. Asma, as well as critical studies on Southern Gothic and the grotesque. The results indicate that monstrosity in O'Connor's work is not limited to supernatural or physically deformed figures but emerges primarily from practices of violence, the absence of empathy, and the instrumentalization of the other. In the stories analyzed, male characters enact violence against women in situations of vulnerability, exposing the fragility of human relationships and the paradoxical coexistence of religious moral discourse and structures of domination. It is concluded that, by articulating the grotesque, violence, and monstrosity, Flannery O'Connor's fiction offers a critical cartography of ordinary evil, challenging readers to confront the darker dimensions of human experience. Although grounded in a specific regional context, her literature transcends historical and geographical boundaries by engaging universal ethical and philosophical questions, revealing that monstrosity may manifest itself in the most ordinary actions and in seemingly familiar figures.

KEYWORDS: Flannery O'Connor. Monsters. The Uncanny. Southern Gothic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 DE ONDE NASCEM OS MONSTROS: A ORIGEM DO GÓTICO	13
1.1 A tradição Gótica nos Estados Unidos	22
1.2 Teorizando o Gótico Moderno	28
1.3 O pesadelo Americano: Gótico Sulista	32
1.4 O evangelho segundo O'Connor: o Grotesco	40
2 A ANATOMIA DO MONSTRO.....	49
2.1 A construção do Monstro	51
3 NOÇÕES SOBRE O INFAMILIAR	58
3.1 O infamiliar na ficção literária	59
4 MONSTRO SOCIAL NOS CONTOS DE FLANNERY O'CONNOR.....	61
4.1 “Uma vista dos bosques” – O monstro familiar	63
4.2 “Gente boa da roça” – O santo monstro	73
4.3 “A vida que você salva pode ser a sua” O monstro diabólico.....	86
5 CONSIDERAÇÃO FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

Ainda na infância, os monstros se revelam por meio do imaginário e se insinuem como presenças tangíveis que se aninham nos interstícios do cotidiano. Assombram como as criaturas de Poe, vultos que se agitam nos cantos mal iluminados e sussurros que ecoam como as vozes dos mortos em “O Gato Preto” (1943), mas também como sombras sob a cama que se esticam e se retraem à maneira de O Homem Invisível (1897). São monstros completos em sua monstruosidade, nascidos da mente infantil e, ainda assim, investidos de uma realidade que os aproxima dos de Shelley ou Lovecraft, porque partilham a mesma matéria primordial, o medo humano diante do inexplicável.

Os monstros da infância são apenas metáforas; contudo, na penumbra do quarto, quando o coração acelera e a respiração se interrompe, essa distinção se dissolve. O que está em jogo não é a existência objetiva dessas figuras, e sim o poder que lhes é atribuído, a ponto de se tornarem reais no corpo, como ressonância de um terror ancestral que a literatura continuamente reinscreve. A criança, ao encarar o mundo sem os filtros da racionalidade adulta, atribui agência ao que é invisível e hostilidade ao que é desconhecido. O monstro, nesse estágio, não possui forma precisa, é uma sombra, uma figura embaixo da cama ou dentro do armário, um som dissonante que irrompe no silêncio.

Essa percepção do perigo, embora construída sobre elementos fantasiosos, não é isenta de lógica; ela organiza a experiência do medo em torno daquilo que escapa à compreensão imediata. Com o passar do tempo, esse imaginário é substituído por outras formas de ameaça, mais sutis e difíceis de nomear.

Com o amadurecimento, os focos da angústia deslocam-se. Os monstros deixam de ser criaturas externas e passam a ser mais ambíguas, internalizadas e reconhecíveis no próprio humano. A ameaça passa a se concentrar na familiaridade que se mostra capaz de maldade, perversidade ou indiferença moral, e não em uma alteridade sobrenatural. Esta hipótese, de que a monstruosidade no mundo adulto reside menos no insólito e mais na banalidade do cotidiano, orienta parte significativa da presente investigação.

Isso não significa negar a permanência do grotesco ou do sobrenatural, mas reconhecer que, ao lado dessas manifestações, emerge com força a figura do monstro social, que transita pela normalidade, que se insere nas estruturas familiares e comunitárias e cuja monstruosidade opera justamente por meio de sua aparência ordinária.

Dessa forma, a projeção do medo em figuras ambíguas durante a infância encontra paralelos estruturais na tradição literária, onde o monstro opera como manifestação das

inquietações de cada época. Se na infância o desconhecido se corporifica na sombra ou no ruído, na literatura essa lógica persiste sob novas configurações. Obras como *Beowulf*, com a figura de Grendel, ou *Drácula* (Stoker, 1897), articulam o monstro como representação do que escapa à norma, seja ela moral, corporal ou cultural. No século XIX, a criatura de *Frankenstein* (Shelley, 1818) já não se limita ao horror do corpo artificial, também incorpora tensões modernas relacionadas à ciência, à ética e ao pertencimento.

Esses exemplos apontam para um repertório que, além de dramatizar o medo, o organiza em torno de figuras que desafiam os limites do humano e revelam as zonas de instabilidade da cultura que os produz. Assim como na infância, o monstro é menos uma ameaça objetiva do que uma condensação do indizível, na literatura ele também funciona como índice das fissuras de uma ordem que pretende se afirmar como coesa.

Desde os primeiros registros culturais, a literatura tem se ocupado de dar forma ao que assombra, extravasa ou ameaça a ordem social. Seja pela fabulação de criaturas monstruosas, seja pela articulação de dilemas morais e espirituais, contar histórias tem sido uma estratégia para lidar com o que não se nomeia diretamente. Mesmo em textos de matriz religiosa, como a Bíblia, também compreensível enquanto construção literária, essa função é evidente.

Não por acaso, o Livro de Jó descreve o Leviatã como “rei sobre todos os filhos da soberba” (Jó 41:34), criatura cujas escamas “soldadas umas às outras” (Jó 41:15) sugerem uma monstruosidade concreta. Mais do que descrever e exemplificar monstros bíblicos, considera-se que a tradição católica, ancorada na Bíblia como texto estruturante, desempenhou papel central na formação do imaginário ocidental, contribuindo para a consolidação de valores, narrativas e categorias culturais que permanecem em circulação.

Já o Salmo 23:4 “Ainda que eu ande pelo vale da sombra da morte, não temerei mal algum”, embora não descreva um monstro literal, revela como o imaginário do terror se organiza em torno de espaços liminares, onde a ameaça é ao mesmo tempo difusa e visceral. Se, como argumenta Cohen (1996), o monstro é sempre um “corpo que questiona fronteiras”, a autora Flannery O’Connor radicaliza essa noção ao transplantá-lo para o terreno do banal.

É com esse pano de fundo que se propõe a leitura da obra de O’Connor. Se nos textos bíblicos o mal se apresenta ora como força cósmica (o Leviatã), ora como sombra metafórica (o vale salmista), nas narrativas da autora ele se encarna nos rituais distorcidos da fé, no olhar “vazio como um poço seco” de Hazel Motes em *Sangue Sábio* (1952), na falsa piedade que justifica a segregação racial em “*The Artificial Nigger*” (1955), na violência abrupta que irrompe em estradas poeirentas.

Escritora marcada por sua formação católica em um ambiente protestante

profundamente religioso, na ficção de O'Connor, o mal aparece como uma força imanente, inscrita em sujeitos, práticas e estruturas sociais, evidenciando a consciência rigorosa da autora sobre sua presença no mundo. Se a travessia pelo “vale da sombra da morte” representa, simbolicamente, o confronto com aquilo que há de mais obscuro e desestabilizador na experiência humana, O'Connor expõe esse vale como território real, ou seja, um Sul onde a graça e a brutalidade coexistem não como opostos, mas como faces da mesma moeda.

Inserida no contexto do “Sul Profundo” (Deep South) dos Estados Unidos no contexto pós-guerra, com destaque para Mississippi, Louisiana, Geórgia, Tennessee, Alabama e Carolina do Sul, uma região marcada por heranças escravistas, profundas desigualdades sociais e religiosidade arraigada, a obra de Flannery O'Connor constrói personagens que revelam contradições e horrores cotidianos.

Parte-se da hipótese de que essa literatura reconhece e descreve a travessia entre esferas opostas, como fé e opressão, normalidade e perversão, redenção e ruína e atua como uma cartografia do mal ordinário. Em vez de representar uma fuga ou sublimação da monstruosidade, propõe-se que sua narrativa constitua uma imersão crítica e lúcida nos modos pelos quais o grotesco permeia o tecido social.

Seus contos apresentam uma tensão constante entre o grotesco e o espiritual, com “reviravoltas grotescas e irônicas [que] espelham a sociedade, esperando que os leitores reconheçam seus próprios traços em seus personagens” (Cofer, 2014, p. 108). Sua obra, fortemente influenciada pelo catolicismo, confronta personagens e leitores com o disforme e o moralmente ambíguo. Como destaca o mesmo autor, “o catolicismo de O'Connor foi absolutamente essencial, moldando o desenvolvimento de sua escrita” (Cofer, 2014, p. 12).

Este estudo justifica-se pela escassez de pesquisas sobre Flannery O'Connor e o Gótico Sulista no âmbito dos estudos literários brasileiros. A limitada produção acadêmica nacional dedicada à autora e a esse subgênero literário evidencia a necessidade de investigações que ampliem esse campo e contribuam para o fortalecimento de abordagens críticas sobre temas ainda pouco explorados no contexto brasileiro.

Nesse contexto, convém delinear os contornos históricos e formais da literatura gótica. A literatura gótica, surgida no século XVIII, caracteriza-se pela presença do horror, do sobrenatural e da exploração das zonas sombrias da psique. Fred Botting (1996) observa que o gênero funciona como o espelho dos costumes e valores do século XVIII, onde a escuridão do passado permite à razão moderna um brilho mais intenso. Ao retratar atmosferas opressivas, cenários decadentes e personagens marginais, o gótico desestabiliza certezas e revela o que a racionalidade tenta ocultar.

Nos Estados Unidos, essa estética assume uma configuração particular: o Gótico Sulista. Segundo David Punter (2004, p. 137), ele “funde os elementos do Gótico tradicional com as inquietações específicas do Sul”, especialmente no pós-Guerra Civil. Castelos em ruínas cedem lugar a fazendas decadentes, cidades isoladas e famílias em colapso. O terror emerge das falhas morais, espirituais e sociais das personagens, deslocando-se da figuração sobrenatural. Crow (2017) observa que o gênero reflete as marcas da escravidão, da desumanização racial e das contradições históricas do Sul, enquanto Edwards (2013) acrescenta temas como gênero, homossexualidade, incesto, religião, vício e classe.

Tais elementos convergem, no gótico, para a construção de uma figura central. No âmbito do gótico, o monstro é uma figura recorrente, que compõe a expressão de medos culturais, ansiedades históricas e fronteiras identitárias. Fred Botting observa que “as narrativas góticas nunca escaparam às preocupações do seu próprio tempo” (1996, p. 10). Jeffrey Jerome Cohen amplia essa concepção ao afirmar que:

O monstro nasce apenas nesta encruzilhada metafórica, como encarnação de um determinado momento cultural — de um tempo, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora literalmente o medo, o desejo, a ansiedade e a fantasia [...]. O corpo monstruoso é pura cultura (Cohen, 1996, p. 19).

Assim, o monstro representa menos uma aberração e mais um reflexo ampliado das falhas humanas. Essa leitura se alinha à visão de Riquelme (2017), segundo a qual figuras monstruosas evocam uma reflexão crítica sobre a dualidade da natureza humana e os limites entre o eu e o outro, o normal e o anômalo.

Freud, por sua vez, contribui com a noção de infamiliar como um sentimento que envolve simultaneamente familiaridade e estranheza. Para ele, o infamiliar “sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (Freud, 1919/2010, p. 248). Asma (2009, p. 205) complementa: trata-se de “algo familiar, mas também estranho”, aquilo que deveria permanecer oculto, mas retorna de forma perturbadora. Na obra de O’Connor, o infamiliar emerge justamente dessa sobreposição entre o banal e o grotesco, em corpos deformados, relações disfuncionais e epifanias religiosas que expõem o desconforto moral e espiritual dos personagens.

Diante disso, esta dissertação propõe a leitura de três contos de Flannery O’Connor, a saber, “A vida que você salva pode ser a sua”, “Gente boa da roça”, e “Uma vista dos bosques” com isso, o objetivo geral do trabalho é analisar a construção dos personagens e a representação da monstruosidade na ficção gótica de Flannery O’Connor, à luz do conceito de infamiliar de Sigmund Freud, buscando identificar os elementos góticos presentes nas narrativas, com ênfase

na vertente Gótico Sulista. O intuito é examinar como a autora transforma personagens comuns em figuras nas quais a monstrosidade se manifesta de modo latente, investigar a relação entre moralidade e monstrosidade nas tramas e explorar a tensão entre familiaridade e estranhamento nas interações sociais e nas experiências individuais.

Além disso, Flannery O'Connor pode ser aproximada do que, no campo teológico, se convencionou chamar de realismo cristão, formulação associada sobretudo a Reinhold Niebuhr nas décadas de 1930 e 1940. Embora não se trate de uma escola literária formalmente instituída, o termo passou a designar uma perspectiva que reconhece o pecado como dimensão constitutiva da condição humana e, por isso, recusa qualquer idealização moral ou histórica.

Nesse horizonte, sua escrita assume a tarefa de representar a experiência humana em sua densidade concreta, incorporando violência, desordem e falibilidade como elementos estruturais da narrativa. A presença da graça, quando emerge, não suaviza esse quadro, mas o atravessa de modo inesperado, inscrevendo a transcendência no interior de uma realidade marcada pela precariedade.

Os contos analisados nesta dissertação foram lidos na edição *Um homem bom é difícil de encontrar*, publicada pela editora Nova Fronteira em 2017, com tradução de Leonardo Fróes. A indicação da edição e do tradutor configura um recorte metodológico relevante, pois a tradução literária envolve escolhas interpretativas que afetam aspectos semânticos, estilísticos e tonais do texto.

Sendo Leonardo Fróes um tradutor com reconhecida atuação também como poeta e ensaísta, sua tradução preserva características próprias da escrita de Flannery O'Connor que poderiam não ser plenamente apreendidos por leitores com menor familiaridade com sua produção literária, elementos centrais para a análise da monstrosidade e do infamiliar desenvolvida neste trabalho. Assim, a explicitação da versão utilizada contribui para a delimitação do corpus e para a consistência analítica da leitura proposta.

Além disso, a análise desenvolvida nesta dissertação é norteadada pela compreensão do monstro e da monstrosidade como construções que emergem da tensão entre o familiar e o ameaçador, conforme formulado pelo conceito freudiano de infamiliar (*unheimlich*). Parte-se do pressuposto de que, na ficção de Flannery O'Connor, a monstrosidade não se manifesta prioritariamente por meio do sobrenatural explícito, mas pela irrupção do mal no interior do cotidiano, em personagens socialmente integrados, cujas ações e crenças falham em caber nas definições do que é ético e moral.

A seleção dos contos analisados obedece a critérios específicos. Do ponto de vista temático, privilegiam-se narrativas em que o conflito entre fé, violência e moralidade estrutura

a experiência das personagens, evidenciando a presença do mal ordinário e da monstruosidade cotidiana. Em termos formais, foram escolhidos textos nos quais a construção narrativa, especialmente a caracterização das personagens, o uso da ironia e a organização de situações-limite, como isso contribui para a produção do estranhamento e do desconforto próprios do infamiliar. Já sob o critério ético, os contos selecionados encenam dilemas morais que interpelam personagens e leitores, ao evidenciar contradições entre discursos religiosos, práticas sociais e ações violentas ou perversas, gerando, de modo indireto, um efeito catártico.

1 DE ONDE NASCEM OS MONSTROS: A ORIGEM DO GÓTICO

A ciência organiza o mundo a partir de sistemas racionais, fundamentados em dados empíricos e procedimentos verificáveis. No entanto, persiste a questão: de que modo abordar aquilo que, por definição, resiste à objetivação e à prova, como o indizível, o inefável e o sobrenatural? O que ocorre quando fenômenos que escapam à apreensão sensível, como o onírico, o espectral e o horror primordial, colocam em crise os limites da racionalidade e da lógica experimental? Se a realidade pode ser compreendida, em certa medida, como construção subjetiva, ou até como uma projeção do desejo de ordem, como sustentar pretensões de verdade absoluta diante daquilo que, estruturalmente, excede os domínios da razão científica?

É nesse intervalo em que a razão falha que o Gótico se inscreve. Mais do que um gênero, ele se apresenta como um contradiscurso às promessas iluministas e aos fundamentos da modernidade. Sua existência desafia os parâmetros do que pode ser nomeado, formulado ou contido pelos códigos da ciência. O Gótico dá forma ao que deveria permanecer oculto, convoca aquilo que a razão tenta suprimir e insiste em dramatizar o que não se deixa reduzir a explicações racionais.

A proposta não consiste em figurar o medo ou o sobrenatural, e sim em agir sobre aquilo que retorna de forma insistente, escapa ao controle e produz instabilidade. Onde o discurso científico exige provas, o Gótico responde com assombrações, com rastros do que não se pode provar. O que se evidencia é a falência da própria ideia de um real estável e ordenado, tornada visível por figuras como o espectro, o passado irresoluto e o jogo do duplo. Nessa margem, entre o real e o irreal, o Gótico constrói sua catedral de perguntas.

O surgimento do Gótico está diretamente vinculado às fissuras e tensões do próprio projeto moderno. Filho das contradições do Iluminismo, o gênero emerge como resposta às promessas de ordem, razão e progresso que, embora centrais no discurso moderno, nunca foram capazes de suprimir plenamente o medo, a incerteza e o desconhecido. Sua emergência no século XVIII pode ser compreendida como sintoma de uma cultura que, ao buscar submeter o mundo aos parâmetros da racionalidade e da ciência, relega às margens tudo aquilo que resiste a ser capturado por esses códigos. O Gótico, portanto, encarna esse resto incômodo: o irracional, o sobrenatural, o informe, aquilo que escapa à domesticação do real.

Esse deslocamento não ocorreu em um vácuo. Como observa Botting (1996), o século XVIII foi atravessado por diversas transformações sociais, econômicas e culturais, como urbanização, industrialização e revoluções que dilaceraram os antigos vínculos que mantinham

os indivíduos conectados a uma ordem social relativamente estável. Diante dessas rupturas, emergem narrativas que expõem as fragilidades da modernidade, além de dar forma às inquietações de uma época que se via, simultaneamente, fascinada e aterrorizada pelo colapso das certezas. Assim, o Gótico expõe as fraturas da modernidade, dando forma narrativa ao que não pode ser plenamente explicado ou controlado. Nesse contexto, pode-se afirmar que:

Enlightenment rationalism displaced religion as the authoritative mode of explaining the universe and altered conceptions of the relations between individuals and natural, supernatural and social worlds. Gothic works and their disturbing ambivalence can thus be seen as effects of fear and anxiety, as attempts to account for or deal with the uncertainty of these shifts. They are also attempts to explain what the Enlightenment left unexplained, efforts to reconstruct the divine mysteries that reason had begun to dismantle, to recuperate pasts and histories that offered a permanence and unity in excess of the limits of rational and moral order. In this respect the past that was labelled Gothic was a site of struggle between enlightened forces of progress and more conservative impulses to retain continuity¹ (Botting, 1996, p. 15).

Antes de sua consolidação como vertente literária, o Gótico manifestava-se em outras linguagens artísticas, sobretudo na arquitetura. O termo, cunhado inicialmente com conotação depreciativa, designava edificações tidas como primitivas e caóticas, em oposição aos princípios de harmonia, lógica e proporção característicos da tradição clássica e iluminista.

Dessa forma, a estética gótica ultrapassa o âmbito estritamente literário e se afirma como uma sensibilidade cultural ampla, presente em dimensões visuais, materiais e em modos de produção de sentido que atravessam diferentes práticas culturais. Sua essência articula-se por meio de excessos, desequilíbrios, sombras e inquietude, tanto na concretude arquitetônica quanto nas produções artísticas. Na literatura, esses atributos se reconfiguram na exploração do obscuro, do marginal e do abjeto, desafiando assim os paradigmas modernos de ordem, progresso e racionalidade.

A característica imaginativa e ficcional da estética gótica era fortemente reprovada, tanto pelo seu caráter fantasioso, visto com maus olhos no século XVIII, quanto pela sua oposição aos ideais lógicos da época. Não estava em questão o fato de se tratar de

¹ “O racionalismo iluminista suplantou a religião como o modo autoritativo de explicar o universo e alterou as concepções das relações entre os indivíduos e os mundos natural, sobrenatural e social. As obras góticas e sua ambivalência perturbadora podem, assim, ser vistas como efeitos do medo e da ansiedade — tentativas de dar conta ou lidar com a incerteza gerada por essas transformações. Elas são também esforços para explicar o que o Iluminismo deixou sem resposta, para reconstruir os mistérios divinos que a razão começara a dismantelar, e para recuperar passados e histórias que ofereciam uma permanência e unidade além dos limites da ordem racional e moral. Nesse sentido, o passado rotulado como 'gótico' tornou-se um campo de batalha entre as forças iluministas do progresso e os impulsos conservadores de preservar a continuidade” (Botting, 1996, p. 15, tradução de nossa autoria).

representações, mas os valores que essas representações reproduziam como naturais ou reais, e não a própria forma da natureza ou da vida cotidiana. Retomando a leitura, Botting (1996) elucida que a ficção se tornava nitidamente, embora de forma ambivalente, ideológica. Capaz de reproduzir um conjunto de ideias dominantes sobre a relação dos indivíduos com seu mundo social e natural, todas as narrativas eram reconhecidas, ainda que por vezes tacitamente, como possuidoras da capacidade de ordenar ou subverter os costumes, a moral e as percepções.

Ainda segundo o autor, a rejeição ao gótico se manifestava também no campo arquitetônico, como uma resposta direta às construções que se desviavam dos princípios da arquitetura iluminista, que prezava pela simetria, pela ordem e pela proporção. Qualquer edificação excessivamente ornamentada, pesada ou considerada incômoda era descrita como “gótica”. As constantes comparações entre a arquitetura gótica e a clássica serviam, portanto, como estratégia discursiva para reforçar a suposta superioridade dos modelos clássicos.

Para compreender melhor essa rejeição, é preciso observar que a hegemonia dos ideais clássicos estabeleceu uma visão do passado nacional que contrastava radicalmente com os princípios de refinamento intelectual, lógica e sofisticação característicos do período iluminado. Essa construção histórica relegou a Idade Média à categoria do "gótico", conceito carregado de significados pejorativos, utilizado para descrever práticas culturais supostamente bárbaras, primitivas, marcadas por credulidade, irracionalidade, exageros imaginativos e um suposto estado de natureza não domesticado.

As produções culturais associadas a esse período, desde estruturas arquitetônicas até narrativas literárias, eram frequentemente interpretadas como criações ingênuas ou intelectualmente rudimentares. Contudo, ao longo do século XVIII, justamente esses atributos antes menosprezados, como o desmedido, o maravilhoso e o irracional, passaram a ser reavaliados, adquirindo novo status como elementos capazes de ampliar os horizontes da criação artística e da experiência estética.

Embora as manifestações góticas tenham ganhado gradual aceitação em diversas formas artísticas, foi através da literatura gótica que se estabeleceu o trajeto mais influente e catalisador para a consolidação do gosto por essa estética. Como observa Botting, uma metáfora particularmente elucidativa sintetiza a essência da literatura gótica e sua contraposição aos ideais iluministas: “Darkness, metaphorically, threatened the light of reason with what it did not know. Gloom cast perceptions of formal order and unified design into obscurity; its uncertainty generated both a sense of mystery and passions and emotions alien to reason”²

² “A escuridão, metaforicamente, ameaçava a luz da razão com aquilo que ela não conhecia. A penumbra lançava percepções de ordem formal e design unificado na obscuridade; sua incerteza gerava tanto um senso de mistério quanto

(Botting, 1996, p. 21).

Esta passagem revela a função subversiva da literatura gótica, ou seja, ao explorar o irracional e o desconhecido, ela contestava a primazia absoluta da razão proposta pelo Iluminismo. Através de suas narrativas sombrias e ambíguas, o Gótico literário oferecia um contraponto estético que valorizava o mistério e as emoções que transcendiam a compreensão pragmática.

De maneira geral, como observa Punter (2004), o termo ‘gótico’ remonta aos povos germânicos godos, frequentemente associados à derrocada do Império Romano. Contudo, o que frequentemente se negligencia nas leituras convencionais é que a história desses povos foi, em grande medida, construída a partir de um mito, que os posiciona de forma estratégica dentro de uma narrativa de alteridade e barbárie. Portanto, observa-se que:

‘Gothic’ became a highly mobile term, remaining constant only in the way it functioned to establish a set of polarities revolving primarily around the concepts of the primitive and the civilized. Initially, because the Goths left no literature or art of their own, they came to be remembered only as the invaders and destroyers of the great Roman civilization³ (Punter, 2004, p. 3).

Desse lugar decorre a associação do gótico a características grotescas e bárbaras, uma leitura que persiste até os dias atuais, uma vez que, em meados do século XVII, “gothic became a term applied to all things medieval”⁴ (Punter, 2004, p. 3). Ainda que, em seu uso inicial, o termo tenha se consolidado na descrição da arquitetura, como já destacado no início deste capítulo, a partir do século XVIII ele passa a abarcar um conjunto de valores que extrapola os limites do estético, assumindo também contornos políticos e ideológicos. Nesse processo, observa-se a recuperação de um passado inglês considerado autêntico, que se torna elemento fundamental para a consolidação de um nacionalismo tanto literário quanto político no período.

Assim, a ordem social original, anteriormente subjugada por um domínio autoritário estrangeiro, passa a ser reinterpretada. Sob essa nova perspectiva, os godos deixam de ocupar o lugar de agentes da destruição civilizatória e passam a ser ressignificados como os legítimos fundadores dos valores que sustentam essa tradição. Portanto:

The myth of the Goths, then, can be seen in various ways to have been, as Mark

paixões e emoções alheias à razão” (Botting, 1996, p. 21, tradução de nossa autoria).

³ ‘Gótico’ se tornou um termo altamente mutável, permanecendo constante apenas na maneira como funcionava para estabelecer um conjunto de polaridades girando primariamente em torno dos conceitos de primitivo e civilizado. Inicialmente, porque os godos não deixaram nenhuma literatura ou arte própria, eles vieram a ser lembrados apenas como os invasores e destruidores da grande civilização romana (Punter, 2004, p. 3, tradução de nossa autoria).

⁴ “‘Gótico’ tornou-se um termo aplicado a tudo o que era medieval” (Punter, 2004, p. 3, tradução de nossa autoria).

Madoff observes, ‘a product of fantasy invented to serve specific political and emotional purposes’ (1979: 337). Like the Goths themselves, ‘Gothic’ as a term is endlessly mobile; simultaneously, its essential function remains unchanged. As the brief history of the terms ‘Goth’ and ‘Gothic’ outlined above suggests, the Gothic is identified with the primitive for specific ideological purposes, and these are achieved in two main ways. In one, the Gothic is associated with the barbaric and uncivilized in order to define that which is other to the values of the civilized present. Alternatively, the Gothic is still associated with the primitive but this primitive has now become identified with the true, but lost, foundations of a culture. The Gothic past is consequently seen as retaining not only more power and vigour than the present, but also, in a strange way, more truly civilized values. What remains constant throughout the developing political use of the term is that the Gothic always remains the symbolic site of a culture’s discursive struggle to define and claim possession of the civilized, and to abject, or throw off, what is seen as other to that civilized self⁵ (Punter, 2004, p. 5).

A partir desse legado, consolida-se o gótico como gênero literário. Como já discute Botting (1996), o gótico se constitui, desde sua origem, como o contraponto à tradição clássica, posicionando-se como seu antagonista estético e ideológico. O gótico passa a ser concebido como aquilo que se contrapõe ao moderno: representa o arcaico frente à modernidade, o bárbaro em oposição ao civilizado, a rudeza frente à sofisticação. Simboliza também a resistência de uma identidade local, associada aos antigos barões ingleses, frente à nobreza cosmopolita e estrangeira, frequentemente identificada com o francês e o europeu.

Nesse sentido, o gótico se ancora no vernáculo como uma forma de resistência contra uma cultura percebida como externa e imposta. Trata-se, portanto, de um imaginário que invoca o pagão, o anterior, o marginal, tudo aquilo que desafia, desorganiza ou escapa à lógica dos valores civilizados e das estruturas sociais normativas. Aproveitando-se desse contexto, alguns escritores reconheceram o potencial da construção de uma narrativa gótica e, portanto, passaram a desenvolver obras fundamentadas nessa estética, como descrito em:

And various writers, starting from this point, began to make out a case for the importance of these Gothic qualities and to claim, specifically, that the fruits of primitivism and barbarism possessed a vigour, a sense of grandeur that was

⁵ “O mito dos godos, então, pode ser visto de várias maneiras como tendo sido, como observa Mark Madoff, “um produto da fantasia inventado para servir a propósitos políticos e emocionais específicos” (1979: 337). Assim como os próprios godos, “gótico” como termo é infinitamente móvel; simultaneamente, sua função essencial permanece inalterada. Como a breve história dos termos “godo” e “gótico” delineada acima sugere, o gótico é identificado com o primitivo por propósitos ideológicos específicos, e esses são alcançados de duas maneiras principais. Em uma, o gótico é associado ao bárbaro e ao não civilizado, a fim de definir aquilo que é outro em relação aos valores do presente civilizado. Alternativamente, o gótico ainda é associado ao primitivo, mas esse primitivo agora se tornou identificado com as verdadeiras, porém perdidas, fundações de uma cultura. O passado gótico é, conseqüentemente, visto como mantendo não apenas mais poder e vigor do que o presente, mas também, de uma maneira estranha, valores mais verdadeiramente civilizados. O que permanece constante ao longo do desenvolvimento do uso político do termo é que o gótico sempre permanece como o local simbólico da luta discursiva de uma cultura para definir e reivindicar a posse do que é civilizado, e para abjetar, ou expulsar, aquilo que é visto como outro em relação a esse eu civilizado” (Punter, 2004, p. 5, tradução de nossa autoria)

sorely needed in English culture. Furthermore, these writers began to argue that there were whole areas of English cultural history which had been ignored in conventional reconstructions of the past, and that the way to breathe life into the culture was by re-establishing relations with this forgotten, 'Gothic' history⁶ (Punter, 2004, p. 8).

A emergência da literatura gótica insere-se no contexto mais amplo do desenvolvimento do romance moderno no século XVIII, período marcado por uma ruptura estética em relação às tradições narrativas anteriores, frequentemente associadas ao imaginário fantástico e alegórico. Conforme ainda destacado, consolidou-se então uma nova poética narrativa voltada para a representação verossímil da experiência cotidiana, da qual o gótico, paradoxalmente, afastou-se ao reintroduzir elementos do insólito e do sobrenatural:

The origin of Gothic fiction cannot be separated from the origin of the novel form itself. As we are all now well aware, the eighteenth century was the era of the rise of the novel. There had, of course, been many forms of literary prose prior to the eighteenth century, some of them well developed, particularly the prose romance; but the works of Richardson and Fielding in the 1740s nevertheless marked an enormous change in prose writing - specifically, the abandonment of the fanciful in the name of a realistic depiction of contemporary life⁷ (Punter, 1996, p. 20).

Esse alinhamento com as transformações sociais e culturais do período configura o pano de fundo para o florescimento do gótico, que se consolidou entre as décadas de 1760 e 1820, período durante o qual dominou o mercado novelístico. Para Punter (1996) a ficção gótica instaurou características marcantes como a primazia do terror como efeito narrativo, a recorrência de ambientes arcaicos, a utilização sistemática de elementos sobrenaturais, a presença de arquétipos personificados e o desenvolvimento de estratégias para construção de suspense literário. Entre essas dimensões, o medo e o terror atuam como princípios organizadores da narrativa, orientando não apenas os temas abordados, mas também a forma pela qual o texto se constrói:

⁶ “E diversos escritores, partindo desse pressuposto, passaram a defender a importância dessas características góticas, argumentando, especificamente, que os frutos do primitivismo e da barbárie possuíam um vigor e uma sensação de grandeza que faltavam na cultura inglesa. Além disso, esses autores começaram a sustentar que havia áreas inteiras da história cultural inglesa que haviam sido ignoradas nas reconstruções convencionais do passado, e que a maneira de revigorar a cultura era restabelecendo conexões com essa história esquecida, "gótica"” (Punter, 2004, p. 8, tradução de nossa autoria)

⁷ “A origem da ficção gótica não pode ser separada da origem da própria forma do romance. Como todos sabemos agora, o século XVIII foi a era do surgimento do romance. É claro que já existiam muitas formas de prosa literária antes do século XVIII, algumas delas bem desenvolvidas, particularmente o romance em prosa; mas as obras de Richardson e Fielding na década de 1740, no entanto, marcaram uma enorme mudança na escrita em prosa — especificamente, o abandono do imaginário em nome de uma representação realista da vida contemporânea” (Punter, 1996, p. 20, tradução de nossa autoria)

Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts; and exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surfaces of literature, differently in every case, but also establishing for itself certain distinct continuities of language and symbol⁸ (Punter, 1996, p. 18).

O cânone gótico consagrou autores hoje muitas vezes negligenciados, no entanto, fundamentais para a formação do gênero. Como observa o mesmo autor, figuras como Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, C.R. Maturin e Mary Shelley representam as múltiplas vertentes do gótico em sua fase seminal. Suas obras cristalizaram um imaginário específico, marcado por “the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves”⁹ (Punter, 1996, p. 1). Essa matriz imagética consolidou um repertório temático que ultrapassa o campo literário e se projeta no âmbito do cinema, teatro, música, dentre outros.

O apogeu do gênero, entre as décadas de 1760 e 1820, marcou seu expressivo impacto no mercado editorial. E bem como observado “virtually dominate the novel market”¹⁰ (Punter, 1996, p.7). Essa hegemonia resultou na ampla circulação de textos que operavam, de forma sistemática, com os dispositivos do terror e do sobrenatural, concebidos para suscitar no leitor experiências de suspense, inquietação e medo, traços que permanecem estruturantes na definição do gótico enquanto forma literária.

Essa associação entre o terror e o âmbito psíquico também integra a reflexão de Edmund Burke em “Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo” (1993). Para o autor, o terror constitui o fundamento do sublime, na medida em que, de forma consciente ou inconsciente, remete o ser humano à percepção de sua própria pequenez diante da grandeza da natureza. Burke sustenta ainda que “tudo que seja de algum modo capaz de incitar ideias de dor e perigo, ou seja, tudo que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis, ou que opere de maneira análoga ao terror é uma forma do sublime” (Burke, 1993, p. 56).

É por isso que a literatura gótica, nesse sentido, constitui uma resposta às ansiedades culturais de seu tempo, ancorada em um repertório que mobiliza o sublime, a revisitação de um passado medieval representado por castelos, ruínas e espaços em decadência, além da recorrente

⁸ “O medo não é meramente um tema ou uma postura, mas também produz consequências formais, estilísticas e nas relações sociais presentes nos textos. Explorar o gótico significa, portanto, explorar o medo em suas múltiplas manifestações, observando as diversas maneiras pelas quais o terror irrompe na superfície da literatura, sempre de forma singular em cada obra, mas ao mesmo tempo estabelecendo continuidades linguísticas e simbólicas que lhe são próprias” (Punter, 1996, p. 18, tradução de nossa autoria)

⁹ “Castelos mal-assombrados, protagonistas femininas apossadas por pavor inenarrável, antagonistas de perversidade obscura e figuras monstruosas como espectros, vampiros e licantropos” (Punter, 1996, p. 1, tradução de nossa autoria)

¹⁰ “Praticamente dominam o mercado de romances.” (Punter, 1996, p.7, tradução de nossa autoria)

figuração do bárbaro, do transgressor e do proibido (Punter, 1996).

Diante desse panorama, torna-se imprescindível compreender como o gótico, originalmente formulado no contexto europeu, especialmente britânico, atravessa fronteiras e se reconfigura em outros territórios. A consolidação do gênero nos Estados Unidos ocorre por meio de um processo de adaptação que incorpora e reflete tensões próprias da formação social, histórica e cultural norte-americana e não pela simples reprodução de modelos prévios.

É nesse movimento de deslocamento e reconfiguração do gótico no contexto norte-americano que se insere a obra de Flannery O'Connor (1925–1964). Sua produção literária pode ser compreendida como uma das expressões mais singulares do gótico sulista, na medida em que articula convenções do gênero a tensões históricas e sociais próprias do Sul dos Estados Unidos, sem que isso implique uma leitura redutiva de sua obra a dados biográficos.

Para uma compreensão aprofundada das obras da autora é essencial voltarmos o olhar para sua vida, marcada por uma formação religiosa precoce que a influenciou profundamente ao longo de toda a sua trajetória (Kirk, 2008), além de ser atravessada pela experiência do sofrimento e pela reflexão sobre a condição humana, trajetória que, em alguns momentos, influencia toda a sua produção literária.

Nascida em 1925 em Savannah, na Geórgia, e criada em uma família católica no coração do Sul protestante dos Estados Unidos, O'Connor foi uma escritora que, apesar de ter vivenciado anos de uma vida árdua, contribuiu imensamente com a literatura, especialmente no contexto do gótico sulista. Como resume Kirk, Mary Flannery O'Connor (1925–1964) manteve-se fiel ao catolicismo e à dedicação à sua produção artística, apesar das limitações impostas pela doença e pelo isolamento em Andalusia, sua fazenda na Geórgia. Além disso, [...]

O'Connor's life was marked by early religious training that would stay with her all of her life; a recognized achievement in writing; a quiet but stimulating adult life on Andalusia, her farm in Milledgeville, Georgia; travel to give occasional talks and lectures; and a brave battle with Lupus, which would lead to her death at the age of 39. Through it all, O'Connor remained steadfast in her Roman Catholicism and in her dedication to her work as an artist. She also maintained several friendships through letters and visits at the farm¹¹ (Kirk, 2008, p. 3).

A presença do imaginário católico na obra de Flannery O'Connor não deve ser

¹¹ “A vida de Flannery O'Connor foi marcada por uma formação religiosa precoce, que a acompanhou por toda a sua existência; pelo reconhecimento de sua excelência como escritora; por uma vida adulta discreta, porém intelectualmente estimulante, na fazenda Andalusia, em Milledgeville, Geórgia; por viagens ocasionais para palestras e conferências; e por uma luta corajosa contra o lúpus, doença que a levou à morte aos 39 anos. Apesar de todas as adversidades, O'Connor permaneceu inabalável em seu catolicismo romano e em sua dedicação ao trabalho como artista. Além disso, cultivou diversas amizades por meio de correspondências e visitas em sua fazenda.” (Kirk, 2008, p. 3, tradução de nossa autoria).

compreendida como uma transposição direta de sua experiência pessoal ou de suas crenças religiosas para a ficção. Trata-se, antes, de um repertório que, ao passar pelo filtro estético da escrita literária, é transformado em matéria ficcional, distanciando-se de qualquer leitura confessional ou biográfica.

A obra não incorpora a vida como causa explicativa direta, e sim como matéria transformada e reorganizada no plano formal da escrita. Como destacado, “O’Connor’s Catholicism was absolutely essential, shaping the development of her writing, yet at the same time, the more apt concern should be avoiding a monologic reading of O’Connor’s work”¹² (Cofer, 2014, p. 12).

Essa influência religiosa se manifesta tanto nos temas quanto na arquitetura de sua obra. O’Connor acreditava na possibilidade da graça divina, não idealizada, mas acessível por meio de epifanias muitas vezes traumáticas, que se impõem aos personagens como eventos abruptos e, não raro, violentos. Como ela própria observa, “all human nature vigorously resists grace because grace changes us and the change is painful”¹³ (O’Connor, 1979, p. 390).

Seu entendimento de mundo é radicalmente escatológico: a existência terrena está sempre em tensão com o juízo final, com a possibilidade de redenção ou danação. Entre suas obras mais relevantes, muitas atravessadas pelo embate entre o sagrado e o profano, destacam-se os romances *Sangue Sábio* (1952) e *Os violentos o Arrebatam* (1960), além da coletânea *Um homem bom é difícil de encontrar* (1955).

No entanto, essa tensão entre graça e queda não se limita ao plano ficcional; ao contrário, ela atravessa também sua experiência concreta. Assim, vida e escrita passam a se imbricar de maneira ainda mais decisiva. Dessa forma, o diagnóstico de lúpus, recebido em 1952, ano da publicação de seu primeiro romance, determinaria tanto sua vida quanto sua obra “the year 1952 marked not only the year that her first novel, *Wise Blood*, was published, a happy time for almost any author, but it was also the year when her diagnosis of lupus was relayed to her”¹⁴ (Kirk, 2008, p. 14). Consciente da gravidade de sua doença, O’Connor se isola em Andalusia, a fazenda da família, onde, apesar das limitações físicas, sustenta uma produção intelectual intensa, marcada por um olhar rigoroso sobre a condição humana.

¹² “O catolicismo de O’Connor foi absolutamente essencial, moldando o desenvolvimento de sua escrita; ao mesmo tempo, contudo, a preocupação mais adequada deve ser evitar uma leitura monológica da obra de O’Connor.” (Cofer, 2014, p. 12, tradução de nossa autoria).

¹³ “Toda a natureza humana resiste vigorosamente à graça, pois a graça nos transforma e essa transformação é dolorosa” (O’Connor, 1979, p. 390, tradução de nossa autoria).

¹⁴ “O ano de 1952 marcou não apenas a publicação de seu primeiro romance, *Wise Blood*, um momento de realização para qualquer escritor, como também foi o ano em que recebeu o diagnóstico de lúpus.” (Kirk, 2008, p. 14, tradução de nossa autoria)

Na seção que se segue, analisaremos de que modo esse deslocamento geográfico implica transformações, bem como as principais influências que moldaram a construção de um gótico norte-americano, profundamente enraizado nas contradições, ansiedades e traumas que atravessam a experiência dos Estados Unidos desde sua origem.

1.1 A tradição Gótica nos Estados Unidos

Não muito distante da tradição do gótico inglês, a vertente gótica que se desenvolve nos Estados Unidos chega marcada por críticas e frequentemente relegada a um status inferior. Conforme observa Hogle (2014), até a década de 1960 a ficção gótica era amplamente desconsiderada no meio acadêmico, sendo vista como indigna de atenção crítica. Essa marginalização pode ser atribuída, em parte, à ascensão do *New Criticism* a partir da década de 1920, cuja ênfase na forma, na unidade orgânica e na elevação estética excluía manifestações literárias consideradas populares ou de fácil acesso.

Nesse contexto, o gótico era compreendido como um produto da *low culture*, incompatível com os parâmetros estabelecidos por essa crítica dominante, já que a crítica do *New Criticism* priorizava a leitura atenta dos textos, com ênfase na unidade formal e na precisão dos sentidos mobilizados pela narrativa, valorizando obras consideradas coesas artisticamente e refinadas em termos linguísticos. A literatura gótica, por sua vez, com sua mistura de gêneros e tensões ideológicas, não se adequava a esses critérios e, por isso, era frequentemente negligenciada ou vista como carente da seriedade intelectual atribuída à alta cultura.

A leitura do texto “The Progress of Theory and the Study of the American Gothic”, de Jerrold E. Hogle (2014), permite compreender como a literatura gótica nos Estados Unidos passou a ser reavaliada a partir da década de 1960. A revalorização do gótico, enquanto expressão estética e crítica na cultura americana, tornou-se possível, em grande medida, graças à revisão de paradigmas hermenêuticos anteriormente marginalizados pelo *New Criticism*, movimento que, ao privilegiar a autonomia do texto, obscureceu dimensões históricas, psicanalíticas e sociais da literatura.

Nesse contexto, foi sobretudo através dos estudos de Leslie Fiedler que o gótico passou a ser legitimado como uma chave interpretativa central, reveladora das ansiedades culturais profundas que perpassam a tradição literária dos Estados Unidos, ele “[...] was the first to argue thoroughly in 1960: that American fiction is quite frequently, if not always, “a gothic fiction,”

a “literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation”¹⁵ (Hogle, 2014, p. 3). Ele ainda defende que, para que o gótico pudesse emergir como um modo de expressão perturbador, porém recorrente na cultura norte-americana, foi necessário tanto recuperar esquemas teóricos anteriormente marginalizados pelo *New Criticism* quanto desenvolver novas abordagens interpretativas.

Desse modo, destacam-se aquelas abordagens voltadas às dimensões inconscientes e estruturais da cultura, como a psicanálise e o marxismo, que se consolidaram como ferramentas fundamentais para a análise da literatura gótica. Ao esclarecer sobre os elementos latentes e estruturais do gênero, essas teorias revelam suas problematizações sobre a mente e a sociedade, possibilitando uma compreensão crítica mais abrangente de suas funções.

Pode-se sustentar, inclusive, que as concepções psicanalíticas sobre os diferentes estratos da mente, das camadas mais profundas e arcaicas até aquelas reguladas pelos imperativos conscientes da realidade, encontram uma espécie de antecipação estética nas narrativas góticas. As imagens das catacumbas, dos subterrâneos e das forças obscuras que resistem à luz do dia figuram, literariamente, o mesmo território psíquico que Freud viria a teorizar. Esse paralelismo talvez explique a eficácia com que a psicanálise tem interpretado obras góticas tanto anteriores quanto posteriores ao próprio Freud.

Essa afinidade estrutural entre o imaginário gótico e a teoria psicanalítica justifica, portanto, a escolha da psicanálise, especialmente em sua vertente freudiana, como chave interpretativa central deste trabalho. Assim como o gótico busca articular aquilo que escapa à superfície racional da experiência, insinuando-se nos interstícios da mente, a psicanálise se propõe a escavar essas camadas ocultas do sujeito, expondo os conflitos, os recalcamientos e os retornos do reprimido que definem o inconsciente. Essas duas linhas de pensamento, uma de natureza estética, outra de caráter clínico aproximam-se por uma afinidade estrutural no modo como lidam com aquilo que resiste à clareza e insiste em permanecer opaco.

Nesse processo, diversos estudiosos buscaram adaptar e expandir as premissas do gótico clássico às particularidades da experiência histórica e subjetiva dos Estados Unidos. É nesse contexto que se insere a seguinte observação:

The theoretical richness of this reading, which makes the Gothic’s original tendencies quite broadly suited to the American experience, has consequently continued to reappear in approaches to the American Gothic for several decades, if sometimes with only half-agreement. It is there again, for example, if

¹⁵ “[...] foi o primeiro a argumentar de forma aprofundada, em 1960, que a ficção norte-americana é com bastante frequência, senão sempre, “uma ficção gótica”, uma “literatura da escuridão e do grotesco em uma terra de luz e afirmação” (Hogle, 2014, p. 3, tradução de nossa autoria)

somewhat more hopefully, in Irving Malin's *New American Gothic* (1962) on the fiction of Flannery O'Connor, Carson McCullers, and J.D. Salinger, among others, and as recently as the essays by William Veeder and Maggie Kilgour in the highly theoretical collection *American Gothic*¹⁶ (Hogle, 2014, p. 6).

Tratando-se do marxismo, entende-se que o gótico, desde suas origens no século XVIII com Walpole, emerge como uma forma estética vinculada aos conflitos ideológicos e materiais entre classes sociais em transformação. O autor ainda discute que sua estrutura narrativa se alimenta das tensões em declínio e das que ascendem, como a oposição entre o aristocrático-católico e o burguês-protestante, refletindo embates entre modos de produção retrógrados e projetos progressistas de sociedade. Por fim, essa dimensão materialista do gótico torna-se especialmente produtiva quando analisada à luz do marxismo, que revela como o gênero dramatiza, de forma cifrada, as contradições constitutivas das formações sociais em que se insere.

Na tradição americana, como observa Hogle, por meio de Fiedler, o gótico se reconfigura para encenar as dissonâncias internas à ideologia da modernidade burguesa, particularmente o conflito entre racionalismo e sentimentalismo na construção da identidade nacional. A ficção gótica americana, sob essa perspectiva, funciona como um palimpsesto cultural no qual traços de dinâmicas sociais soterradas podem ser desvelados.

Assim, relações sociais fundadas no racismo estrutural, como a herança das fazendas de plantação e da escravidão, reaparecem transfiguradas em figuras espectrais e atmosferas de decadência. Da mesma forma, o desejo erótico é representado simultaneamente como força subversiva e como ameaça à lógica da acumulação e da circulação do valor.

Além disso, a revalorização crítica do gótico a partir da segunda metade do século XX, impulsionada pelas leituras marxistas e psicanalíticas, responde precisamente à sua capacidade de dramatizar o que permanece reprimido nas narrativas dominantes da cultura e da história. Ainda que tais esquemas teóricos tenham sido posteriormente desafiados e hibridizados por abordagens pós-estruturalistas, feministas e pós-coloniais, sua relevância persiste. Isso ocorre porque o gótico continua sendo um campo privilegiado para a exposição das estruturas ocultas da ideologia e das tensões latentes que atravessam o sujeito e a sociedade. Assim:

¹⁶ “A riqueza teórica dessa leitura, que faz com que as tendências originais do gótico sejam amplamente adequadas à experiência americana, continuou a reaparecer nas abordagens do gótico americano por várias décadas, embora às vezes com apenas meia concordância. Ele está presente novamente, por exemplo, embora de forma um pouco mais esperançosa, no *New American Gothic* (1962) de Irving Malin sobre a ficção de Flannery O'Connor, Carson McCullers e J.D. Salinger, entre outros, e mais recentemente nos ensaios de William Veeder e Maggie Kilgour na coletânea altamente teórica *American Gothic*” (Hogle, 2014, p. 6, tradução de nossa autoria)

The symbolic range of the American Gothic has clearly been opened up enormously for more than half a century since Leslie Fiedler placed it at the heart of US literature, and among the main causes, aside from the suggestions that have always lurked in American Gothic texts themselves, are manifestly the advances in literary theory and criticism that have allowed us, at last, to see the Gothic as all that it really has been and can still be as a cultural force in America¹⁷ (Hogle, 2014, p. 6).

Compreendidos seus fundamentos teóricos e o processo de revalorização crítica ao longo do século XX, é possível agora voltar-se ao gótico enquanto forma ficcional específica, articulada em narrativas na tradição literária norte-americana. Quando falamos de literatura, não vemos os períodos como telas em branco onde cada fase é apagada e substituída por outra. Há sempre tons de cinza que tornam cada corrente literária um gradiente, uma justaposição de elementos antigos e novos, marcados pelas condições históricas, culturais e ideológicas que as atravessam.

Com a ficção gótica nos Estados Unidos, esse processo é igualmente evidente, ou seja, ela não se constitui como uma ruptura abrupta em relação ao gótico europeu, mas como uma reconfiguração influenciada, entre outros fatores, pelas manifestações do Iluminismo e pelas transformações próprias do Novo Mundo. Assim, o gótico norte-americano carrega traços de sua origem europeia, ao mesmo tempo, os desloca e transforma, produzindo uma vertente singular dentro do espectro gótico. É possível estabelecer essa relação conforme descrito por Botting em sua obra *Gothic*:

Gothic forms, moreover, are not only shaped by literatures of the past: the styles prevailing in the respective presents in which they were produced also provide their specific shape. Nowhere is this more evident than in the shifts that occurred within Gothic writing in the move from a neoclassical to a Romantic context, and in the various, and differently marked, descriptions of texts as novels, romances or tales. Gothic writing emerges and takes shape in relation to dominant literary practices, a relationship that is as much anti-thetical as imitative¹⁸ (Botting, 1996, p. 10).

Enquanto as primeiras narrativas góticas europeias se estruturavam em torno de cenários

¹⁷ “O alcance simbólico do gótico americano foi claramente ampliado enormemente por mais de meio século desde que Leslie Fiedler o colocou no centro da literatura dos EUA, e entre as principais causas, além de sugestões que sempre estiveram à espreita nos próprios textos do gótico americano, são, de fato, os avanços na teoria e na crítica literária que nos permitiram, finalmente, ver o gótico como tudo o que ele realmente foi e ainda pode ser como força cultural nos Estados Unidos” (Hogle, 2014, p. 14, tradução de nossa autoria)

¹⁸ “As formas góticas, ademais, não são moldadas apenas pelas literaturas do passado. Os estilos predominantes nos respectivos contextos históricos em que essas obras foram produzidas também contribuem decisivamente para sua conformação específica. Isso se evidencia de modo particular nas transformações ocorridas na escrita gótica durante a transição de um contexto neoclássico para um romântico, assim como nas diferentes e distintamente marcadas classificações dos textos como romances, novelas ou contos. A escrita gótica emerge e se configura em relação às práticas literárias dominantes, estabelecendo com elas uma relação que é tanto antitética quanto imitativa” (Botting, 1996, p. 10, tradução de nossa autoria)

como castelos em ruínas, mosteiros sombrios e florestas ancestrais, espaços saturados de religiosidade decadente e simbologias medievais, nos Estados Unidos há uma transposição significativa do espaço e do imaginário, o que pode ser entendido como:

American Gothic is, as it were, a refraction of English: where English Gothic has a direct past to deal with, American has a level interposed between present and past, the level represented by a vague historical 'Europe', an often already mythologised 'Old World'¹⁹ (Punter, 2013, p. 176)

A paisagem gótica americana é marcada por elementos como casas isoladas, planícies desertas, florestas vastas e silenciosas, comunidades puritanas opressivas e, posteriormente, pela decadência social e moral do Sul. Esse deslocamento territorial reflete, como bem aponta Fred Botting (1996), o fato de que o gótico funciona como um espelho das inquietações de cada época. O terror que se projeta sobre castelos medievais na Europa cede lugar, nos Estados Unidos, a um horror que nasce da expansão colonial, da repressão moral, da escravidão e da violência estrutural.

Segundo o autor, a origem da ficção gótica nos Estados Unidos é comumente associada a Charles Brockden Brown, considerado o primeiro autor a adaptar os elementos do gênero ao contexto norte-americano. Sua obra inaugural, *Wieland*, marca esse ponto de partida ao narrar a infância de Clara e Theodore Wieland, dois irmãos órfãos criados em um ambiente muito influenciado tanto pelo fervor do evangelismo quanto pelos ideais da racionalidade iluminista.

A tensão entre essas duas forças atravessa o romance e antecipa algumas das principais inquietações que viriam a caracterizar o gótico produzido no país. Além disso, sabe-se que “between 1798 and 1800 Brown published four novels concerned with persecution, murder and the powers and terrors of the human mind”²⁰ (Botting, 1996, p. 76).

O aspecto fundamental da contribuição de Brown para o gótico norte-americano, conforme aponta Botting, está em sua ruptura com o modelo europeu tradicional, que se apoiava fortemente em superstições aristocráticas e em um imaginário pautado pelo sobrenatural. Na narrativa, o mistério passa a ser produzido a partir do interior humano e da familiaridade dos espaços cotidianos, deixando de se vincular a forças externas inexplicáveis. Portanto, trata-se de uma mudança decisiva que desloca o terror do domínio do extraordinário para o campo do

¹⁹ “O gótico americano é, por assim dizer, uma refração do gótico inglês: enquanto o gótico inglês lida diretamente com seu passado, o americano insere um nível intermediário entre presente e passado, representado por uma 'Europa' histórica vaga, frequentemente já mitificada como o 'Velho Mundo’”(Punter, 2013, p. 176, tradução de nossa autoria)

²⁰ “Entre 1798 e 1800, Brown publicou quatro romances que exploram temas como a perseguição, o assassinato e as forças inquietantes da mente humana, capazes tanto de exercer poder quanto de provocar terror” (Botting, 1996, p. 76, tradução de nossa autoria)

familiar e do plausível, instaurando uma inquietação que nasce do ordinário e das falhas da razão.

Conforme argumenta David Punter em *Early American Gothic* (2004), Charles Brockden Brown inaugura uma tradição que seria posteriormente desenvolvida por Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, autores que aprofundam as ambivalências já presentes em Brown e consolidam os contornos do gótico norte-americano.

Nesse contexto, o predomínio da patologia do sentimento de culpa desponta como um traço definidor dos primeiros autores norte-americanos do gênero. Embora sua obra não possa ser completamente reduzida ao gótico, é inegável a imbricação das tradições e influências britânicas em seus escritos, que, contudo, ganham uma peculiaridade expressiva ao serem “tratadas na América”. Esta peculiaridade está vinculada a elementos históricos específicos, como a herança puritana, responsável por infundir uma intensidade singular ao tema da culpa no gótico norte-americano, como bem observado:

Why American Gothic should also be intensely preoccupied with the pathology of guilt, perhaps the most important link between its three principal early protagonists, Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne and Edgar Allan Poe, is more problematic: but one factor has to be Puritanism and its legacy²¹ (Punter, 2013, p.165).

Nathaniel Hawthorne, por sua vez, opera uma associação simbiótica entre a sensação do maravilhoso ou do terror e a própria historicidade do sujeito. Sua definição de romance como uma influência sobre a mente propiciada por “throwing a subdued tinge of the wild and wonderful over the homely aspects of familiar things”²² (Punter, 2013, p. 185) estabelece um elo epistemológico com as noções de imaginação propostas por Coleridge e Wordsworth. Assim, Hawthorne reconstrói esse legado europeu sob a égide do peso moral e psicológico da culpa, especialmente na herança puritana que permeia sua obra, como forma de tensão entre passado e presente.

Já Edgar Allan Poe representa, segundo a mesma análise, um desdobramento e um alargamento do gótico tradicional. Sua produção modifica significativamente os contornos e as estratégias do gênero, segundo Punter (2004), os contos do autor se destacam por apresentarem uma artificialidade intencional, algo que ele valorizava. Seu distanciamento em relação aos

²¹ “A razão pela qual o Gótico Americano também deveria estar intensamente preocupado com a patologia da culpa, talvez o elo mais importante entre seus três principais protagonistas iniciais, Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, é mais problemática. Contudo, um fator que deve ser considerado é o puritanismo e seu legado” (Punter, 2013, p.165, tradução de nossa autoria²¹)

²² “Um toque contido do selvagem e maravilhoso sobre os aspetos domésticos do familiar” (Punter, 2013, p.185, tradução de nossa autoria)

elementos centrais do gótico permitiu uma abordagem mais consciente, que acabou sinalizando transformações em toda a tradição do gênero.

Em “*The Fall of the House of Usher*” (1839), por exemplo, Poe constrói uma simbologia em que a dominação se inscreve nas dimensões social e psicológica, estruturando a experiência narrativa para além do impacto corporal imediato, como em “a casa toma o sangue de ambos” na alegoria da supressão das individualidades pela aristocracia. O mesmo rigor de simbolismo é empregado em “*The Cask of Amontillado*” (1846), em que a vingança do narrador Montresor é conduzida por um jogo complexo de linguagem e ironia, evidenciando uma arquitetura psicológica que transcende a mera trama.

Por fim, esse recorte interpretativo do gótico norte-americano evidencia a importância de evitar leituras isolacionistas, uma vez que os autores em questão estabelecem diálogo com o gótico inglês ao mesmo tempo em que o reconfiguram, elaborando respostas às especificidades da nação americana em formação. Esta negociação entre a tradição recebida e a renovação local configura-se, portanto, como o núcleo de uma identidade literária que sobressai na história do terror gótico.

Partindo dessa base clássica, é possível perceber que o gótico norte-americano não se encerra nesse estágio do século XIX. Pelo contrário, sua evolução resultou em diferentes ramificações e transformações, dentre as quais a que mais nos interessa é o denominado gótico moderno. Essa fase incorpora transformações temáticas e estilísticas que refletem as preocupações do século XX e da contemporaneidade.

Nesse sentido, optar por focar nessa fase posterior justifica-se pelo interesse em compreender o funcionamento do gótico em momentos mais recentes, oferecendo um campo mais fecundo para a análise da representação do monstro e da monstruosidade na literatura contemporânea, especialmente em suas dimensões física, social e psíquica, que constituem os eixos centrais deste trabalho.

Isso não significa negligenciar as origens ou as fases anteriores do gênero, mas sim concentrar a análise quando o gótico assume novas disposições para lidar com as complexidades sociais, culturais e psicológicas de um mundo em transformação. É a partir dessa perspectiva que se desenvolve a análise da próxima seção.

1.2 Teorizando o Gótico Moderno

O objetivo dessa seção é apresentar e discutir as principais construções teóricas acerca do gótico moderno, destacando suas transformações em relação ao gótico clássico. Examina-se

principalmente a atualização da figura externa ou sobrenatural para assumir contornos mais próximos da experiência humana, articulando medos sociais, dilemas éticos e conflitos subjetivos. Na seção seguinte, essas reflexões serão articuladas ao contexto específico da literatura norte-americana.

Para compreender as transformações e especificidades do gótico sulista na literatura norte-americana do século XX, é fundamental situá-lo em um contexto histórico e literário mais amplo, que inclui o desenvolvimento do gótico modernista americano. Embora o gótico sulista não se configure como uma simples derivação do modernismo gótico, a análise das raízes e trajetórias anteriores do gênero permite identificar linhas de continuidade essenciais.

Essas conexões iluminam as tensões e inquietações culturais, estéticas e sociais que moldam as narrativas góticas americanas, sobretudo no que diz respeito à representação da monstrosidade, do exercício de poder, do material e dos limites da humanidade.

O estudo do gótico modernista, conforme delineado por John Paul Riquelme (2017), é particularmente relevante, pois demonstra como o gótico se articulou com os desafios e as inovações do modernismo, especialmente ao questionar normas sociais, identitárias e hierárquicas em um contexto marcado por exclusões.

Assim, o Gótico Sulista, ao retomar e reelaborar esses aspectos, desenvolve suas próprias manifestações e temas localizados. Assim, inserir essa discussão no início da análise permite construir um quadro teórico mais robusto, que orienta a leitura crítica da obra de autores sulistas, como Flannery O'Connor, no cruzamento entre tradição gótica e modernidade.

Compreende-se que a convergência entre o gótico e o modernismo na literatura norte-americana é um fenômeno que se desenvolveu ao longo de várias décadas, iniciando-se quase meio século antes de William Faulkner publicar *Absalom, Absalom!* (1936). Segundo o estudioso, essa interseção de gêneros e estilos foi impulsionada em grande parte por escritores que, situados na margem das culturas imperiais inglesa e americana, produziram obras críticas.

Esses autores, entre os quais se destacam Oscar Wilde, Bram Stoker, T. S. Eliot, Djuna Barnes, Truman Capote e Ralph Ellison, abriram caminhos para um tipo de escrita que funde os temas sombrios e os afetos intensos do gótico com a experimentação formal e o olhar crítico do modernismo. Para Riquelme o uso do termo modernismo nesse contexto foi antecipatório uma vez que:

modernism had not yet emerged sufficiently to receive a name, as it eventually would, based on works published in the two decades following WWI. It is no insignificant coincidence that writers on the margins of the dominant English imperial culture were instrumental in making such an importante merger possible

through the production of culturally critical works with troubling casts²³ (Riquelme, 2017, p. 60)

A importância dessa convergência está diretamente relacionada à função do leitor e à experiência estética mobilizada por essas obras. No gótico tradicional, assim como em seu desdobramento modernista, o leitor é chamado a um envolvimento que vai além da simples recepção passiva, ou seja, ele é afetado e provocado de maneira direta, muitas vezes desconcertante.

Ainda sobre a tradição do gótico, Riquelme observa que o diálogo entre o modernismo e o gótico inglês, especialmente nas obras de Bram Stoker e Oscar Wilde, ajuda na compreensão do desenvolvimento do modernismo gótico norte-americano. Ambos os autores irlandeses exploram o monstruoso, o anômalo e o marginal, antecipando questões que mais tarde seriam aprofundadas por escritores norte-americanos, já que “these Gothic monsters raise questions about conceptions of the human and exclusionary limits” e ainda “works of Gothic modernism sometimes include behavior that can reasonably be called monstrous, in the sense of villainous, despicable, or repulsive”²⁴ (Riquelme, 2017, p. 61).

Stoker, com *Drácula* (1897), e Wilde, com *O Retrato de Dorian Gray* (1891) e *Salomé* (1893), influenciam a literatura da transição entre o século XIX e o século XX. *Drácula* (1897), de Bram Stoker, conecta o gótico ao modernismo, mirando tanto no passado quanto no futuro literário, mas com foco diferente de Wilde. Suas influências vão dos romances sensacionalistas ingleses dos anos 1860 até *Frankenstein* (1818). Além disso, “her narrative about a monster and the monstrous behavior of the humans who pursue him exerts pressure on conventional attitudes toward what was understood as human in her time.”²⁵ (Riquelme, 2017, p. 61).

A ênfase na figura do monstro como elemento que questiona as definições de humano e social é um aspecto central dessa genealogia literária “they also frequently question limits imposed by social attitudes toward conditions, identities, and behavior that some readers might regard as monstrous”²⁶ (Riquelme, 2017, p. 61).

²³ “o modernismo ainda não havia emergido de forma suficientemente definida para receber um nome, como eventualmente aconteceria com as obras publicadas nas duas décadas seguintes à Primeira Guerra Mundial. Não é uma coincidência insignificante o fato de que escritores situados às margens da cultura imperial inglesa dominante foram fundamentais para tornar possível essa fusão tão importante, por meio da produção de obras crítica e culturalmente potentes, com elencos perturbadores” (Riquelme, 2017, p. 60, tradução de nossa autoria)

²⁴ “Esses monstros góticos levantam questões acerca das concepções de humano e dos limites de exclusão” e ainda “as obras do modernismo gótico, por vezes, incluem comportamentos que podem, razoavelmente, ser chamados de monstruosos, no sentido de vis, desprezíveis ou repulsivos” (Riquelme, 2017, p. 61)

²⁵ “Sua narrativa sobre um monstro e o comportamento monstruoso dos humanos que o perseguem exerce pressão sobre as atitudes convencionais em relação ao que se entende como humano em seu tempo” (Riquelme, 2017, p. 61, tradução de nossa autoria)

²⁶ “Também frequentemente questionam os limites impostos por atitudes sociais em relação a condições, identidades e comportamentos que alguns leitores poderiam considerar monstruosos” (Riquelme, 2017, p. 61, tradução de nossa

Outro ponto central da convergência gótico-modernista é o desafio às ideias hierárquicas e de exclusão social. Essas narrativas frequentemente questionam as fronteiras que definem a humanidade, separando os considerados “normais” dos “monstruosos”, os incluídos dos excluídos por gênero, raça, classe ou outras categorias sociais. Essa contestação é crucial para a literatura americana, tendo em vista seu histórico de violência, racismo e segregação.

Em consonância, uma parte significativa da modernidade no gótico modernista americano está em sua atenção à violência na cultura ocidental, que se manifesta tanto de forma literal quanto simbólica, ferindo corpos e derramando sangue, ou se expressando na discriminação e no tratamento desigual de indivíduos e grupos em função das hierarquias de poder.

Em síntese, o Gótico Modernista Americano representa o encontro entre a tradição da estranheza e do temor e os impulsos experimentais e críticos do modernismo. Autores como Barnes, Eliot, Ellison e Faulkner utilizam essa fusão para explorar questões de raça, identidade e dominação social no século XX.

Como destaca Riquelme, essas obras combinam a literatura gótica com a crítica cultural modernista, incluindo um engajamento afetivo direto do leitor e uma exploração das condições sociais e históricas de exclusão, especialmente em relação à raça e, ainda, “this kind of contrast informs representations in Gothic narratives that both call up the hierarchy and question it regarding what constitutes the fully human and valuable”²⁷ (Riquelme, 2017, p. 59).

Essa herança, portanto, não se encerra no modernismo, mas se desdobra em vertentes posteriores do Gótico. Embora o Gótico Sulista — vertente estudada neste trabalho — não se configure como uma derivação direta do Gótico Modernista Americano, é possível identificar linhas de continuidade no modo como ambas as tradições mobilizam esteticamente a monstrosidade, a decadência e a violência para tensionar as fronteiras do humano, da identidade e das normas sociais.

Enquanto o gótico modernista norte-americano frequentemente recorre à fragmentação do sujeito, à alienação urbana e à desintegração psíquica, o Gótico Sulista reinscreve essas inquietações em paisagens rurais decadentes, comunidades marcadas pela herança histórica da escravidão e figuras humanas atravessadas por deformações morais, religiosas e corporais.

O diálogo entre essas tradições se estabelece, assim, menos por uma filiação formal direta

autoria).

²⁷ “Esse tipo de contraste fundamenta representações nas narrativas góticas que, ao mesmo tempo, evocam a hierarquia e a questionam no que diz respeito ao que constitui o plenamente humano e valioso” (Riquelme, 2017, p. 59, tradução de nossa autoria)

e mais por uma partilha de inquietações culturais, estéticas e históricas próprias da modernidade. Não por acaso, o próprio termo Gótico Sulista, inicialmente empregado por Ellen Glasgow, consolidou-se ao longo do período moderno a ponto de seus componentes se tornarem quase indissociáveis, como observa Charles L. Crow: “the term ‘Southern Gothic’, first used by Ellen Glasgow, became so common in the modern period that each word came to evoke the other” (Crow, 2009, p. 148).

Partindo desse pressuposto, é importante destacar que a autora analisada neste trabalho, Flannery O’Connor, embora amplamente reconhecida como uma figura central do Gótico Sulista, exhibe também marcadas características do modernismo literário. Sua obra incorpora técnicas modernistas, como a fragmentação narrativa, a ambiguidade moral e o simbolismo intenso, que dialogam com os temas regionais e góticos do Sul dos Estados Unidos.

Essa dupla filiação nos ajuda a compreender a complexidade de sua escrita, que une as inquietações estéticas e sociais do modernismo à tradição gótica, manifestada nas tensões raciais, religiosas e identitárias do cenário sulista. Assim, O’Connor exemplifica a fluidez entre movimentos literários, ilustrando como o Gótico Sulista pode ser interpretado também à luz das sensibilidades modernistas.

1.3 O pesadelo Americano: Gótico Sulista

O objetivo desta seção é contextualizar o Gótico Sulista como uma vertente particular do gótico moderno, vinculada às especificidades históricas, sociais e religiosas do Sul dos Estados Unidos. Busca-se demonstrar como esse cenário favorece a emergência de narrativas em que o horror se manifesta menos pelo sobrenatural e mais pelas contradições morais, pela violência cotidiana e pelas estruturas sociais herdadas do passado. Essa discussão fornece o arcabouço necessário para a análise da monstrosidade desenvolvida no capítulo seguinte.

Muitos dos temas do Gótico Sulista são “about slavery and its legacy. However, we need to draw some careful distinctions”²⁸ (Crow, 2017, p. 141). No entanto, o autor argumenta que reduzir a questão racial apenas ao contexto do Sul seria uma simplificação equivocada, já que o problema do racismo atravessa toda a formação social e histórica dos Estados Unidos. Ao concentrar essa discussão exclusivamente no Sul, corre-se o risco de regionalizar uma falha estrutural que, na verdade, é constitutiva da nação como um todo.

²⁸ “Sobre a escravidão e seu legado. No entanto, é necessário que façamos algumas distinções cuidadosas” (Crow, p.141, 2017, tradução de nossa autoria)

Na nossa percepção, o racismo constitui, sobretudo, a base do gótico sulista; é uma unidade indissociável, de modo que não é possível separá-lo do que compreendemos como gótico sulista e ainda assim preservar seu significado pleno. Portanto, acreditamos que a afirmação em questão seja inadequada, pois, ainda que o foco esteja em outras temáticas e seja verdade que o racismo constitui um problema nacional, foi a segregação racial que direcionou a maior parte das narrativas do gótico sulista. Não se trata, assim, de apagar o racismo do restante da nação, mas de apontar especificamente para um dos locais que mais sofreram com ele. Por isso, permanece como a principal matriz e deve ser tratado como tal.

Reconhecemos que o racismo é um problema nacional, presente em diversas regiões, mas toda a questão histórica do segregacionismo e das Leis Jim Crow foi, de fato, a marca registrada do Sul dos Estados Unidos. Por isso, é essencial que as obras do gótico sulista sejam lembradas como fontes históricas, pois a ficção tem a capacidade de ensinar, garantindo que o que o Sul enfrentou seja sempre lembrado e jamais repetido.

Nesse sentido, não vamos totalmente ao encontro da afirmação de Edwards, segundo a qual esse deslocamento “negates gender, homosexuality, incest, genocide, rape, war, murder, religion, and class as ‘proper’ subjects of the nation’s gothic literature”²⁹ (Edwards, 2003, apud Crow, 2017, p. 141), esvaziando outras tensões e violências estruturais que são igualmente centrais na constituição do gótico norte-americano. Dessa forma, observa-se que o gótico sulista abrange uma série de questões que refletem os dilemas sociais, culturais e históricos específicos de cada contexto e realidade vivenciada, ou seja:

Indeed, the list could be extended to include, for example, disease, addiction, physical deformity, and degeneration or atavism. All of these issues appear in Southern Gothic. Nonetheless, the history of the South is distinctive, including slavery, Indian removal, rebellion, proud defeat, reconstruction, a long and bitter struggle to justify and restore white supremacy, and the erosion of the system of segregation into our own time. The conflicted narratives southerners have built from this history are the basis of Southern Gothic³⁰ (Crow, 2017, p.141).

Quando se trata dessa vertente, não houve, em seu surgimento, um grande escritor de ficção como Charles Brockden Brown, mencionado nas seções anteriores. Contudo, destacam-

²⁹ “Nega gênero, homossexualidade, incesto, genocídio, estupro, guerra, assassinato, religião e classe como temas ‘legítimos’ da literatura gótica nacional.” (Edwards, 2003, apud Crow, 2017, p. 141, tradução de nossa autoria)

³⁰ “De fato, essa lista poderia ser ampliada para incluir, por exemplo, doenças, dependência, deformidades físicas e degeneração ou atavismo. Todas essas questões estão presentes no Southern Gothic. No entanto, a história do Sul é singular, marcada pela escravidão, pela remoção dos povos indígenas, pela rebelião, por uma derrota orgulhosa, pela reconstrução, por uma longa e amarga luta para justificar e restaurar a supremacia branca, além da lenta erosão do sistema de segregação que persiste até os dias atuais. As narrativas conflituosas que os sulistas construíram a partir dessa história constituem a base do Southern Gothic.” (Crow, 2017, p.141, tradução de nossa autoria)

se William Byrd e Thomas Jefferson, que podem ser considerados analisadores minuciosos das condições sociais e históricas que serviram de base para a formação dos traços distintivos da literatura gótica sulista no século seguinte.

Nas palavras de Crow (2017), Louis P. Simpson identifica as origens do gótico sulista nas obras de William Byrd e Thomas Jefferson, que descrevem a complexidade social, histórica e racial do Sul dos Estados Unidos nos séculos XVIII e XIX, estabelecendo a base para os temas centrais do gênero.

Ao descrever o *Great Dismal Swamp* e a pobreza de seus habitantes marcados por doenças, Byrd antecipa alguns dos cenários e arquétipos que viriam a ser recorrentes no gótico sulista. Os pântanos, embora por vezes belos, são representados como espaços perigosos, caóticos e resistentes às tentativas humanas de controle, constituindo uma simbologia que mais tarde será central na construção dos ambientes góticos do Sul.

Assim, Byrd “portrays the rural poor whites who, with their hill-dwelling counterparts, almost constitute a fourth race, with blacks, indigenous Americans, and “respectable” whites, in the Southern hierarchy”³¹(Crow, 2017, p. 142). Trata-se, segundo Byrd, de “left behind by the passing frontier in remote pockets, these survivors cling to frontier ways, refusing or unable to evolve into successful farmers or citizens of orderly villages. They live lives of squalor and laziness”³²(Crow, 2017, p. 142). Alimentam-se apenas de carne de porco e tornaram-se “hoggish in their temper, many of them seem to grunt rather than speak in their ordinary conversation”³³(Crow, 2017, p. 142).

Além disso, Byrd descreve esses moradores do pântano como assolados por mosquitos em grande número, acometidos por doenças que matam muitas pessoas e deixam os sobreviventes com uma aparência fantasmagórica. Esses tipos sociais e esse ambiente marcado pela degradação física, exclusão social e decadência são temas que, como já foi observado, se repetem nas obras de escritores como Faulkner, O’Connor, McCullers e outros importantes autores do Gótico Sulista.

Crow prossegue na análise abordando como a literatura gótica sulista contemporânea, em autores como Dorothy Allison, Daniel Woodrell, Karen Russell, Ron Rash e Wiley Cash,

³¹ “Retrata os brancos pobres rurais que, juntamente com seus equivalentes habitantes das colinas, quase constituem uma quarta raça, ao lado de negros, indígenas americanos e brancos ‘respeitáveis’, na hierarquia sulista.” (Crow, 2017, p. 142, tradução de nossa autoria).

³² “Deixados para trás pelo avanço da fronteira em áreas remotas, esses sobreviventes se apegam aos modos de vida da fronteira, recusando-se ou sendo incapazes de se tornarem fazendeiros bem-sucedidos ou cidadãos de vilarejos organizados. Vivem em condições de miséria e preguiça.” (Crow, 2017, p. 142, tradução de nossa autoria)

³³ “com temperamento porco, e muitos deles parecem grunhir em vez de falar em sua conversação comum. (Crow, 2017, p. 142, tradução de nossa autoria)

mantém a representação das classes rurais, especialmente das mulheres dos espaços isolados, como figuras constantemente associadas à marginalização, à violência estrutural e ao fracasso social. Esse retrato, no entanto, não nasce no presente. Ele se conecta diretamente às contradições fundadoras do próprio Sul, visíveis já na distância entre o ideal jeffersoniano do *yeoman farmer* e a realidade profundamente marcada pela escravidão e pela exploração.

Em *Notes on the State of Virginia* (Query XVIII), Jefferson admite que a escravidão corrompe moralmente tanto o opressor quanto o oprimido. Define essa relação como “um exercício perpétuo das paixões mais violentas” e “um despotismo incessante” de um lado, enquanto do outro restam “submissões degradantes”. Reconhece, portanto, a escravidão como o pecado fundacional do Sul, capaz de gerar uma herança de culpa, repressão e medo.

Esse temor não se limita ao campo metafísico. Ele se materializa também no medo concreto de revoltas, vinganças e, sobretudo, na ameaça representada pelos filhos mestiços, fruto da exploração sexual de mulheres escravizadas. O temor da mestiçagem, evidenciado no caso de Sally Hemings e na comprovação da paternidade de Thomas Jefferson sobre seus descendentes, ultrapassa o campo das relações privadas e revela a face estrutural do racismo na sociedade norte-americana.

Dessa maneira, a existência de genealogias ocultas, fruto da exploração sexual de mulheres escravizadas, expõe a contradição fundamental entre os ideais fundacionais da república americana e as práticas que sustentaram sua economia e sua organização social. Essa tensão se intensifica no contexto do pós-Guerra Civil, quando, apesar da abolição formal da escravidão, os mecanismos de opressão racial foram reorganizados por meio de legislações segregacionistas, como as Jim Crow Laws, da década de 1870 até meados da década de 1960, e pela consolidação de uma ordem social pautada na manutenção da supremacia branca.

Assim, o Gótico Sulista surgiu como uma reação literária às tensões sociais e políticas do Sul dos Estados Unidos, especialmente após a Guerra Civil. No século XIX, a tradição literária sulista dominante era a *plantation fiction*, romances históricos que idealizavam a ordem escravista, retratando fazendas de plantação como espaços agradáveis, com senhores benevolentes e escravizados submissos e felizes. Observa-se que:

in the antebellum years of the nineteenth century, white Southerners favored the historical fiction those narratives presented a reassuring vision of class and racial privilege. However, this sense of security was disrupted by the revolution in Haiti, by slave revolts in the South itself, by narratives of escaped slaves, and by the beginnings of Southern Gothic fiction³⁴ (Crow, 2017, p. 143)

³⁴ “Nos anos antebellum do século XIX — ou seja, no período anterior à Guerra Civil Americana, caracterizado por

Esses conflitos, indo da revolução haitiana às fugas e revoltas de escravos, abalaram o mito do Sul idílico e abriram caminho para uma literatura que começava a questionar o passado. A dita ameaça representada pelos corpos mestiços desestabilizava não apenas a narrativa da pureza racial, mas também os alicerces de uma aristocracia sulista que, diante do colapso do sistema escravista, buscou redefinir seus instrumentos de dominação.

O racismo que se manifesta no contexto do pós-guerra não se apresenta como sobrevivência de um passado encerrado e sim como uma estrutura capaz de se reorganizar e manter sua eficácia, continuando a sustentar desigualdades ativas nas esferas sociais, políticas e econômicas da contemporaneidade.

Ao destacar esses elementos, o mesmo autor demonstra que o Gótico Sulista serve tanto como estilização da decadência quanto como uma manifestação estética de traumas históricos mal resolvidos. A obsessão do gênero com o monstruoso, com o abjeto e com aquilo que retorna para assombrar não surge do acaso, mas da própria estrutura social e econômica do Sul, fundada na violência, na desigualdade e na negação sistemática dessa realidade. Diante desses fatos, era de se esperar que surgissem problemas estruturais e de ordem econômica, social e racial resultantes da escravidão e da Guerra Civil.

Assim, “In a Southern context, the region’s peculiar identity has not only been defined by its particular racial history, but has also often been depicted in gothic terms: the South is a benighted landscape, heavy with history and haunted by the ghosts of slavery”³⁵ (Goddu, 1997, p. 76). Por isso, grande parte da literatura produzida no século XX tem como foco as consequências desse passado, especialmente das questões geradas pela desagregação do sistema escravista e pela permanência de desigualdades.

Se após a Guerra Civil o Sul enfrentou devastação econômica e um vácuo cultural, a narrativa dominante sulista buscava restaurar a supremacia branca por meio da ficção das histórias em fazendas de plantação. Nos anos seguintes, grande parte dos leitores brancos preferiu ignorar as ruínas. Como explica Crow (2017, p. 145), nas décadas após a guerra, “the taste of most Americans was not for stories about decaying manor houses, and especially not for mixed race characters who were the legacy of slavery.”³⁶ Em vez disso, a literatura popular

uma sociedade sulista agrária e escravista — os sulistas brancos favoreciam a ficção histórica, pois essas narrativas apresentavam uma visão tranquilizadora de privilégio de classe e racial. No entanto, essa sensação de segurança foi interrompida pela revolução no Haiti, pelas revoltas de escravos no próprio Sul, pelas narrativas de escravos fugitivos e pelos primórdios da ficção Southern Gothic.” (Crow, 2017, p. 143, tradução de nossa autoria)

³⁵ “No contexto sulista, a ‘identidade peculiar’ da região não foi definida apenas por sua história racial específica, mas também frequentemente representada em termos góticos: o Sul é uma paisagem mergulhada nas trevas, carregada de história e assombrada pelos fantasmas da escravidão” (Goddu, 1997, p. 76, tradução de nossa autoria).

³⁶ “O gosto da maioria dos americanos não se inclinava para histórias sobre casarões em decadência, e muito menos para personagens mestiços que eram o legado da escravidão” (Crow, 2017, p. 145, tradução de nossa autoria).

buscava fantasias nostálgicas da era antebellum, com mansões sempre bem-pintadas e escravos “educados” e leis.

Nessa onda inserem-se autores como Thomas Nelson Page e Grace King, que escreviam histórias nostálgicas mantendo-se no tom da reconciliação e da supremacia branca. No entanto, logo surgiram vozes críticas. W. E. B. Du Bois, em *The Souls of Black Folk* (1903), percorre as fazendas de plantação decadentes da Geórgia e descreve mansões em ruínas, “at the end of the century, and sketches the stories of several of these buildings: some abandoned, some still inhabited by families of former slave owners, and some of these even surviving with the help of their former slaves”³⁷ (Crow, 2017, p. 145).

Ademais, essa produção literária analisa as contradições entre a idealização do passado agrário e aristocrático e a realidade marcada por pobreza, segregação e conflitos raciais nos Estados Unidos.

The South had a great burden of history and myth, and a treasury of stories to tell, many of them twisted and tragic. Among the writers who shaped these stories to Gothic effect were William Faulkner (1897–1962), Eudora Welty (1909–2001), Flannery O’Connor (1915–64) and Carson McCullers (1917–67)³⁸ (Crow, 2009, p. 124)

Nota-se, então, que o Sul se configura como um espaço em que a busca pelo progresso convive com a permanência das marcas do passado. Nesse contexto, “many Southerners clung to memories of the past, and to faded symbols of the dead”³⁹ (Crow, 2009, p. 125), o que evidencia a resistência de parte da população em romper com as estruturas históricas que sustentaram a ordem social anterior à Guerra Civil.

Crow observa ainda que, em várias histórias góticas sulistas, existe uma sociedade onde os segredos são conhecidos, sobretudo pelos escravizados e seus descendentes; no entanto, permanecem ocultos e nunca plenamente revelados. Em obras como “*Desiree’s Baby*”, de Kate Chopin (1893), ou *The Marrow of Tradition* de Charles Chesnut (1901), são visíveis esses segredos de linhagem não declarados, e o leitor precisa decifrar o que não foi dito.

Os cenários que compõem essas narrativas são, frequentemente, espaços em ruínas que

³⁷ “No final do século, esboça as histórias de várias dessas construções: algumas abandonadas, outras ainda habitadas por famílias de antigos proprietários de escravos, e algumas até sobrevivendo com a ajuda de seus antigos escravos” (Crow, 2017, p. 145, tradução de nossa autoria).

³⁸ “O Sul carregava um grande fardo de história e mito, além de um vasto repertório de narrativas a serem contadas, muitas delas marcadas por elementos trágicos e distorcidos. Entre os escritores que moldaram essas narrativas com efeitos góticos estão William Faulkner (1897–1962), Eudora Welty (1909–2001), Flannery O’Connor (1915–1964) e Carson McCullers (1917–1967)” (Crow, 2009, p. 124, tradução de nossa autoria)

³⁹ “Muitos sulistas se agarravam às memórias do passado e aos símbolos desbotados dos mortos” (Crow, 2009, p. 125, tradução de nossa autoria)

carregam as marcas do colapso social e econômico do Sul, como a “decaying plantation house feature of the Southern landscape and principal site of the Southern Gothic”⁴⁰ (Crow, 2009, p. 126), que simboliza a decadência de uma ordem social pautada na escravidão.

Duas características fundamentais distinguem o Gótico Sulista do Gótico tradicional. A primeira diz respeito ao tratamento do sobrenatural. No Gótico Sulista, há um distanciamento em relação ao compromisso estrito com elementos sobrenaturais, embora estes ainda possam aparecer em algumas narrativas. Essa transição é compreensível, uma vez que, diferentemente do Gótico europeu, no contexto sulista os horrores mais profundos são frequentemente de ordem social e material, enraizados na própria realidade, sem necessidade de recorrer a fantasmas ou seres sobrenaturais.

Por outro lado, a segunda diferença relevante está associada aos cenários. Enquanto o Gótico tradicional europeu, especialmente aquele desenvolvido na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, se ancora em espaços como castelos medievais, ruínas e conventos, como elementos arquitetônicos que carregam a memória de um passado feudal, o Gótico Sulista desloca esses espaços para cenários específicos do sul dos Estados Unidos. Seus cenários são fazendas em ruínas, casarões decadentes, pântanos e pequenas cidades isoladas, que simbolizam tanto a decadência da aristocracia agrária quanto as contradições de uma região que, apesar de buscar o progresso, permanece assombrada por suas heranças históricas.

Além disso, o imaginário gótico sulista faz pleno uso de motivos tradicionais, tais como gêmeos e duplicações, fantasmas e heranças ocultas, tendo como ambiente o Sul. Como destaca Crow, ao analisar *The Marrow of Tradition*, trata-se de um romance gótico que utiliza toda a gama de artifícios “including twins and doubles, hidden or destroyed legacies, and the now-familiar patterns of concealed genealogies”⁴¹ (Crow, 2017, p. 147). Essas duplicidades simbolizam as contradições sulistas, por exemplo, aristocratas que enfrentam um irmão mestiço desconhecido ou transmitem fortuna a herdeiros secretos. Tais figuras duplas frequentemente aparecem quando o fantasma do passado racial assombra o presente.

Em suma, a formação do Gótico Sulista foi longa e complexa. Oriundo de um ambiente de heranças históricas extremamente conflitantes, esse ramo literário desenvolveu-se como uma tradição. Ele aglutina a decadência física das mansões, o sinistro velado das relações raciais e o fantasma das genealogias suprimidas.

⁴⁰ “A propriedade agrícola sulista em decadência, elemento característico da paisagem sulista e principal cenário do Gótico Sulista” (Crow, 2009, p. 126, tradução de nossa autoria)

⁴¹ “incluindo gêmeos e duplos, legados ocultos ou destruídos e os agora familiares padrões de genealogias encobertas” (Crow, 2017, p. 147, tradução de nossa autoria).

Essas características, bem como a capacidade de subverter narrativas raciais estabelecidas, consolidaram o Gótico Sulista como um gênero rico, que dialoga com o passado sulista e não deixa que a história caia em esquecimento. De acordo com Lloyd (2016, p. 87), essa vertente “worked-through as a series of cultural memories that are charged with a specificity that seems to separate the South from elsewhere in the United States.”⁴²

Dentro desse contexto gótico que estrutura o Sul dos Estados Unidos, é o grotesco que assume um papel fundamental na articulação estética das ansiedades e dos traumas sociais da região. Segundo Botting (1996, p. 105), “the sense of a grotesque, irrational and menacing presence pervading the everyday, and causing its decomposition, emerges in the Gothic fiction produced, predominately, in the Southern states of America”⁴³. Essa descrição revela como, no Sul gótico, a mescla do ordinário e do fantástico faz com que o cotidiano seja permeado por forças irracionais e ameaçadoras.

Além disso, Lloyd observa que o Sul é, em si, gótico e grotesco, carregando essas marcas como parte constitutiva de sua representação cultural. Como afirma Goddu, “the South’s oppositional image - its gothic excesses and social transgressions - has served as the nation’s safety valve: as the repository for everything the nation is not, the South purges contrary impulses”⁴⁴ (Goddu, 1997, p. 76). Essa perspectiva reforça que, no Gótico Sulista, o grotesco atua como meio de externalização de traumas e conflitos internos da nação.

Lloyd (2016, p. 82) complementa esse quadro ao observar que o sul funciona como um “ ‘Other’ place to cast off the rest of the nation’s difficult past and social problems, so that the ghosts haunting contemporary society become a regional matter that finds the South bearing all gothic burdens”⁴⁵. Nessa perspectiva, os “fantasmas” que assombram a sociedade contemporânea tornam-se uma questão regional, como se a culpa coletiva da história americana estivesse simbolicamente concentrada no Sul.

Dentro desse panorama, Flannery O’Connor se destaca como uma das principais vozes na utilização do grotesco no Gótico Sulista. Sua obra explora esse recurso como estratégia para revelar os conflitos e as contradições do Sul, articulando deformidade, violência e absurdo como

⁴² “Elaborada como uma série de memórias culturais carregadas de uma especificidade que parece separar o Sul do restante dos Estados Unidos” (Lloyd, 2016, p.87)

⁴³ “O sentimento de uma presença grotesca, irracional e ameaçadora que permeia o cotidiano e provoca sua decomposição surge na ficção gótica produzida, predominantemente, nos estados do Sul dos Estados Unidos.” (Botting, 1996, p. 15, tradução de nossa autoria)

⁴⁴ “A imagem opositora do Sul — seus excessos góticos e transgressões sociais — tem funcionado como a válvula de escape da nação: como o reservatório de tudo aquilo que a nação não é, o Sul purga impulsos contrários.” (Goddu, 1997, p. 76, tradução de nossa autoria)

⁴⁵ “O Sul funciona como um lugar ‘Outro’ para se desvencilhar do difícil passado e dos problemas sociais do restante da nação, de modo que os fantasmas que assombram a sociedade contemporânea se tornam uma questão regional, com o Sul assumindo todo o fardo gótico.” (Lloyd, 2016, p. 82, tradução de nossa autoria)

reflexo das fragilidades sociais e humanas da região. Na próxima seção, discutiremos como suas obras internalizam esses elementos.

1.4 O evangelho segundo O'Connor: o Grotresco

A presença do catolicismo na obra de O'Connor deve ser compreendida dentro do quadro cultural do sul dos Estados Unidos na época em que viveu, e não como simples expressão biográfica de fé pessoal. De forma geral, transformações históricas, sobretudo aquelas de ordem religiosa, não emergem de contextos de consenso ou aceitação pacífica e sim por processos marcados por conflito, disputa e reconfiguração violenta de sistemas de crença. O cristianismo, desde suas primeiras formulações, insere-se nesse movimento.

Se, em sua fase inicial, constituiu-se como religião marginal e perseguida no interior do Império Romano, sua institucionalização posterior, especialmente a partir do século IV, implicou a progressiva supressão de práticas religiosas consideradas heréticas ou pagãs. Como observa Jan Assmann (2010), religiões monoteístas tendem a operar por meio de uma “distinção mosaica”, na qual a afirmação de uma verdade exclusiva produz, simultaneamente, a negação de outras formas de culto, para ele:

A virada monoteísta, que se situa entre as duas imagens combinadas nos escritos bíblicos como em um quebra-cabeça visual e organiza suas diferenças, assume a forma de uma ruptura, de uma quebra com o passado, fundamentada na distinção entre verdade e falsidade. Ao longo de sua recepção histórica, essa virada gera a distinção entre judeus e gentios, cristãos e pagãos, cristãos e judeus, muçulmanos e infiéis, verdadeiros crentes e hereges, manifestando-se em incontáveis atos de violência e derramamento de sangue (Assmann, 2010, p. 12)

O autor ainda argumenta que o cristianismo passa por uma transformação ao deixar a condição de religião marginalizada e perseguida para se constituir como força hegemônica, capaz de exercer poder por meio de dispositivos de exclusão e violência. Em sua fase inicial, o cristianismo configurou-se como um movimento de resistência, marcado por uma forma de intolerância passiva, dessa forma, os fiéis recusavam práticas consideradas incompatíveis com sua crença, ainda que essa recusa implicasse perseguição ou martírio. Essa lógica, no entanto, foi alterada quando o cristianismo se associa ao poder político e passa a ser instituído como religião oficial do Império Romano.

A intolerância, antes negativa, converte-se em prática ativa, passando a impor suas reivindicações de verdade por meio da interdição dos cultos pagãos e da repressão a sistemas

religiosos concorrentes. Nas palavras do próprio autor, somente depois que os próprios cristãos chegaram ao poder e o cristianismo foi instituído como religião oficial do Império Romano é que a intolerância negativa se transformou em intolerância positiva.

Aquilo que antes se expressava como uma recusa estrita em participar de práticas rituais pagãs, como o consumo de carne proveniente de sacrifícios, passou a se manifestar como a proibição efetiva da realização desses próprios rituais. Tal deslocamento evidencia como o cristianismo, à semelhança de outras tradições monoteístas, abandona a posição de marginalidade para assumir uma lógica de dominação, mobilizando mecanismos excludentes e, não raro, violentos na manutenção do seu ideal exclusivo de verdade.

Desse modo, o cristianismo não se consolidou como tradição homogênea nem pacífica. Se, nos primeiros séculos, constituiu-se como religião perseguida, sua posterior institucionalização implicou a repressão sistemática de práticas religiosas consideradas heréticas ou pagãs. Essa dinâmica histórica, de perseguição inicial seguida de hegemonia, produziu um imaginário religioso permeado pela centralidade do corpo sofrente, elementos que se fixou tanto na doutrina quanto na iconografia cristã.

Ainda segundo o autor, ainda que o catolicismo tenha se constituído, em determinados contextos históricos, como uma força hegemônica dotada de amplo poder simbólico, social e institucional, essa hegemonia não se deu de forma absoluta nem homogênea ao longo do tempo. Em momentos específicos, sobretudo quando deslocado de sua posição dominante ou inserido em contextos políticos e culturais adversos, grupos católicos também foram alvo de perseguições e marginalizações.

É importante, no entanto, reconhecer que tais episódios configuram exceções históricas e não a regra, não sendo suficientes para obscurecer o papel central que o catolicismo exerceu por meio da força na consolidação de estruturas de poder, normatividade moral e exclusão social em diferentes períodos.

O que se sabe sobre esse imaginário nos Estados Unidos dos séculos XIX e XX é que ele se reconfigura a partir do embate entre catolicismo e protestantismo. A intensificação da imigração católica, sobretudo de irlandeses a partir do século XIX, provocou reações nativistas e anticatólicas, materializadas em discriminação institucional, exclusão social e movimentos políticos explicitamente hostis ao catolicismo. Nesse cenário, o catolicismo torna-se simultaneamente herdeiro de uma tradição de poder histórico e alvo de suspeita em um ambiente religioso adverso.

Pensando-se na propagação do catolicismo, é possível considerar que a relação entre horror e imaginário religioso é estrutural e antecede a consolidação moderna do gênero

enquanto categoria literária ou cultural. Como observa Adams, “horror, often dealing with notions of good and evil, and death and punishment, is a genre that has particularly drawn influence from religious ideology of the contemporary era”⁴⁶ (Adams, 2021, p. 188). Sob essa perspectiva, é possível afirmar que textos religiosos, em especial a Bíblia, mobilizam imagens e narrativas que operam segundo lógicas hoje associadas ao horror. A figura do Cristo crucificado constitui um exemplo central desse imaginário: Deus envia seu próprio filho para morrer de forma violenta e pública, inaugurando uma narrativa marcada por sofrimento extremo, punição e exposição do corpo.

Steve A. Wiggins em seu trabalho *The Theological Origins of Horror* (2021) destaca:

He dies a brutal death. Rome begins to persecute those who believe in this God and his plan, and the corpus ends with Revelation. Although Revelation might somewhat safely be categorized as apocalyptic literature, its vivid symbolism is the stuff of horror. Massive numbers of deaths, blood flowing through the streets, incredible monsters, and terror permeate the book. Yes, it ends with a vision of heaven, but the reader has to go through a kind of hell to get there. Naming it apocalyptic also allows a masking of the fictional elements⁴⁷ (Wiggins, 2021, p. 44).

À luz dessa formulação, tais imagens perturbadoras podem ser compreendidas como manifestações iniciais do horror, isto é, modos precursores de uma estética do horror antes de sua codificação moderna. Diferentemente de tradições protestantes que privilegiam formas mais abstratas de espiritualidade, a crucificação enfatiza a materialidade da dor como núcleo da experiência religiosa, constituindo uma imagem que, do ponto de vista estético, mobiliza violência corporal e horror.

Para que essa leitura seja conceitualmente precisa, torna-se necessário caracterizar o horror. O horror pode ser compreendido tanto como gênero quanto como estética, cada qual com características e finalidades distintas. Segundo Douglas E. Cowan, em *The Forbidden Body: Sex, Horror, and the Religious Imagination* (2022), o horror enquanto gênero define-se por sua capacidade de evocar medo e inquietação por meio de convenções específicas e estruturas narrativas, tendo como objetivo principal provocar medo no público, sobretudo

⁴⁶ “o horror, frequentemente lidando com noções de bem e mal, bem como de morte e punição, é um gênero que tem sido particularmente influenciado pela ideologia religiosa da era contemporânea” (Adams, 2021, p. 188, tradução de nossa autoria).

⁴⁷ “Ele morre uma morte brutal. Roma passa a perseguir aqueles que acreditam nesse Deus e em seu plano, e o corpus se encerra com o Apocalipse. Embora o Apocalipse possa ser classificado com relativa segurança como literatura apocalíptica, seu simbolismo vívido pertence ao campo do horror. Um número massivo de mortes, sangue correndo pelas ruas, monstros extraordinários e o terror permeiam o livro. É verdade que ele se encerra com uma visão do céu, mas o leitor precisa atravessar uma espécie de inferno para chegar até lá. Nomeá-lo como apocalíptico também permite o encobrimento de seus elementos ficcionais” (Wiggins, 2021, p. 44, tradução de nossa autoria).

através de convenções temáticas e narrativas, como a presença de figuras monstruosas, a centralidade do medo, da ameaça e da violência, a exploração da morte, do mal e da punição, bem como a recorrente ruptura dos limites físicos, morais e psicológicos do humano.

Além disso, enquanto um modo estético está orientado à produção de uma resposta afetiva específica no leitor, nesse caso o horror não se restringe apenas às convenções formais mencionadas, podendo manifestar-se em obras que não pertencem estritamente ao gênero. Trata-se, portanto, de uma estética fundada na abjeção, no choque e no desconforto, em que o medo, a repulsa e a inquietação emergem da experiência emocional provocada pelo texto, podendo manifestar-se em narrativas que não se organizam formalmente como horror enquanto gênero.

É nesse horizonte que se pode inserir a ficção de Flannery O'Connor, escrita a partir de um Sul majoritariamente protestante. A autora reconhece que a posição católica, vivida em um ambiente teológico distinto, favorece a percepção das deformações produzidas quando doutrinas religiosas são praticadas fora de seus referenciais, processo que, segundo ela, dá origem a formas grotescas. Como afirma O'Connor:

That is the fulcrum that lifts my particular stories. I'm a Catholic but this is in orthodox Protestantism also, though out of context—which makes it grow into grotesque forms. The Catholic, using his own eyes and the eyes of the Church (when he is inclined to open them) is in a most favorable position to recognize the grotesque⁴⁸ (O'Connor, 1979, p. 93).

Esse fator nos leva também a refletir sobre o horror por ela gerado. Na escrita da autora, esse procedimento assume a função de um operador teológico e epistêmico, integrado à construção do sentido e distante de qualquer uso meramente ornamental. Como estabelece, no contexto literário, o grotesco se define pela inserção de um elemento súbito e inesperado, cuja repercussão e as reações provocadas tornam-se partes essenciais da construção narrativa, de igual modo:

Often, grotesque plays on elements of the estranged world clashing with those of the everyday in a way that makes resolution difficult or seemingly impossible. The tension between the estranged and the everyday can be terrifying since it often turns what the character (or reader) thought she or he knew upside down, eluding both definition and correction. The elements, seemingly incompatible with one another, remain unresolved⁴⁹ (Kirk, 2008, p. 334)

⁴⁸ “Esse é o fulcro que sustenta minhas histórias particulares. Sou católica, mas isso também está presente no protestantismo ortodoxo, ainda que fora de contexto — o que faz com que se expanda em formas grotescas. O católico, utilizando seus próprios olhos e os olhos da Igreja (quando está disposto a abri-los), encontra-se em uma posição especialmente favorável para reconhecer o grotesco...” (O'Connor, 1979, p. 93, tradução de nossa autoria).

⁴⁹ “Frequentemente, o grotesco opera a partir do choque entre elementos de um mundo estranho e aqueles do cotidiano,

A partir disso, faz-se importante compreender as noções de grotesco e a maneira específica como O'Connor a mobiliza. Na sistematização proposta em *Grotesque* de Justin Edwards e Rune Graulund (2013), o grotesco pode ser compreendido também como uma categoria estética marcada pela instabilidade, pela ambivalência e pela recusa de dinâmicas harmoniosas ou totalizantes. Para eles, o grotesco é uma forma estética cuja amplitude histórica permite que suas manifestações sejam identificadas desde a Antiguidade até a contemporaneidade.

Essa abrangência explica, segundo os autores, o interesse contínuo de diferentes campos do saber em compreender o fenômeno, de modo que “[...] perhaps not surprising, then, that art historians, philosophers, as well as literary and cultural critics have attempted to theorize various manifestations of grotesque depictions in visual, textual, and cultural forms”⁵⁰ (Edwards; Graulund, 2013, p. 29).

Em sua definição geral, o grotesco é descrito como algo peculiar, estranho, absurdo, perverso, dentre outros adjetivos, sendo caracterizado por distorções ou incongruências marcantes na aparência, na forma e no comportamento, além da representação de experiências fantásticas, muitas vezes bizarras. Essas formulações ressaltam que o grotesco não se limita à deformidade visual, mas envolve uma ruptura mais ampla com expectativas normativas de ordem, coerência e proporção.

Do ponto de vista teórico, diferentes críticos enfatizam aspectos complementares dessa estética. Segundo os mesmos autores (2013), Philip Thomson define o grotesco como o efeito de choque não resolvido de elementos incompatíveis na obra e na resposta do leitor, destacando sua natureza ambivalente. Essa definição desloca o grotesco para o campo da recepção, insistindo no efeito de tensão não resolvida entre riso e horror, atração e repulsa.

Já Wolfgang Kayser compreende o grotesco como um mundo no qual o domínio das coisas inanimadas já não se encontra separado daquele das plantas, dos animais e dos seres humanos, e no qual as leis da estática, da simetria e da proporção deixam de ser válidas, destacando a experiência de estranhamento radical e a sensação de perda de um mundo inteligível. Além disso, ele afirma ser impossível escrever uma história sobre o grotesco, “para tanto seria necessário dos conhecimentos de todas as literaturas, das artes plásticas de todos os

de forma que torna a resolução difícil ou, por vezes, aparentemente impossível. A tensão entre o estranho e o familiar pode ser aterrorizante, uma vez que frequentemente subverte aquilo que o personagem (ou o leitor) acreditava conhecer, escapando tanto de definições quanto de correções. Esses elementos, aparentemente incompatíveis entre si, permanecem sem resolução.” (Kirk, 2008, p. 334, tradução de nossa autoria)

⁵⁰ “Talvez não seja surpreendente, portanto, que historiadores da arte, filósofos, assim como críticos literários e culturais, tenham buscado teorizar as diversas manifestações das representações grotescas em formas visuais, textuais e culturais” (Edwards; Graulund, 2013, p. 29, tradução de nossa autoria).

tempos e povos; de mais a mais;” (Kayser, 1986, p. 8), ou seja, trata-se de algo quase que inalcançável.

Em consonância, para Kayser, o grotesco se configura como uma operação estética que ultrapassa tanto a combinação do cômico com o monstruoso quanto a mera deformação do real, colocando o sujeito diante do irrompimento do insólito no cotidiano e tornando visível a instabilidade ontológica da existência. Conforme afirma:

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua, ao mesmo tempo, como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro desconcerto e o inconcebível foram levados a falar. Daí somos conduzidos à última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo (Kayser, 1986, p. 161).

Em outra direção, Mikhail Bakhtin define o grotesco como algo que não tem fim nem unidade completa; na verdade, ultrapassa a si mesmo, transgride os próprios limites, enfatizando seu caráter processual, expansivo e transgressor, especialmente vinculado ao corpo e à materialidade. Para ele, o grotesco deve ser compreendido a partir de seu contexto histórico e cultural, tendo no conceito de carnaval seu princípio organizador.

Embora o autor identifique elementos da grotesqueria na multiplicidade de vozes e formas do romance, como discute em *The Dialogic Imagination* (1981), é em *Rabelais and His World* (1984) que o grotesco assume papel central. Nesse estudo, Bakhtin analisa a obra de François Rabelais, enfatizando imagens corporais exacerbadas, que são ligadas à comida, à sexualidade, aos excrementos e ao riso, entendidas como manifestações coletivas de uma visão popular e transformadora do mundo, antecipando, em certa medida, o grotesco que mais tarde seria discutido por Julia Kristeva.

O grotesco carnavalesco, desenvolvido por Bakhtin, promove a inversão das hierarquias sociais, a celebração do excesso e das funções corporais, articulando riso, degradação e renovação. Já o grotesco abjeto, formulado por Julia Kristeva, sobretudo em *Powers of Horror* (1982), associa-se a estados em que o sentido colapsa, nos quais fluidos corporais como sangue, pus e vômito desestabilizam as fronteiras entre interior e exterior, sujeito e objeto.

Edwards e Graulund (2013) ainda descrevem que, no grotesco simbólico, John Ruskin o define como uma série de símbolos reunidos em uma conexão ousada e destemida, frequentemente materializado em figuras antropomorfizadas que mesclam humanos, animais e outras formas de vida. Além disso, em contextos históricos e políticos específicos, o grotesco também assume funções críticas particulares.

De igual modo, o grotesco pós-colonial é mobilizado para questionar dinâmicas de poder colonial e representar identidades fraturadas, como ocorre em *Midnight's Children* (1981) e em *Cereus Blooms at Night* (1996). De outra maneira, o grotesco queer explora a interseção entre dissidência sexual e deformação, apresentando corpos queer como espaços de transgressão e diferença, como nos textos de Carson McCullers e Dennis Cooper. Por sua vez, o grotesco racial, discutido por Leonard Cassuto, evidencia processos de objetificação e desumanização de corpos racializados, como no *blackface* e em caricaturas raciais.

Dessa forma, conforme sistematizado em *Grotesque*, o grotesco não constitui um conceito homogêneo ou estável; trata-se de um campo de forças em que deformação, ambivalência, transgressão e crítica histórica se entrelaçam. Sua potência reside justamente na recusa de sínteses conciliadoras, operando como um modo estético capaz de expor crises culturais, políticas e subjetivas por meio da estranheza e do excesso.

Desde cedo, O'Connor rejeitou classificações genéricas que buscavam enquadrar sua obra no rótulo do Gótico Sulista ou do horror, posicionando-se de forma explícita como uma escritora do grotesco. Essa recusa nasce de uma consciência crítica rigorosa dos procedimentos estéticos mobilizados e dos efeitos que deles decorrem, e não de qualquer forma de desconhecimento. Em sua correspondência, a autora evidencia plena consciência da natureza de seu trabalho e do papel do grotesco, compreendido como o princípio organizador de sua prática literária:

I have now to sit down and write a graduate student in Cleveland who wants to know why my stories are grotesque; are they grotesque because I am showing the frustration of grace? It's very hard to tell these innocents that they are grotesque because that is the nature of my talent⁵¹ (O'Connor, 1979, p. 452, tradução nossa).

Longe de tratar o grotesco como efeito acidental ou exagero expressivo, O'Connor o compreende como instrumento deliberado de comunicação em um contexto cultural marcado pela resistência à experiência religiosa. Essa concepção é explicitada de forma programática em *Mystery and Manners* (2012), quando a autora justifica o uso da deformação, do excesso e do choque como resposta estética à distância entre escritor e público:

When you can assume that your audience holds the same beliefs you do, you can

⁵¹“Agora tenho que me sentar e escrever para um estudante de pós-graduação em Cleveland que quer saber por que minhas histórias são grotescas; serão grotescas porque estou mostrando a frustração da graça? É muito difícil dizer a esses inocentes que elas são grotescas porque essa é a natureza do meu talento” (O'Connor, 1979, p. 452, tradução de nossa autoria).

relax a little and use more normal means of talking to it; when you have to assume that it does not, then you have to make your vision apparent by shock—to the hard of hearing you shout, and for the almost-blind you draw large and startling figures⁵² (O'Connor, 2012, p. 25).

Ao afirmar o grotesco como “a natureza de seu talento”, O'Connor não apenas delimita sua posição no interior do gótico moderno, como também explicita as condições históricas, religiosas e perceptivas que moldam sua escrita. Como observado, “O'Connor uses the grotesque for that intrusion of the unseen world into the seen world. This is why so many of her stories are jarring and uncomfortable sometimes even unpleasant”⁵³ (Kirk, 2008, p. 335). Esse desconforto integra o núcleo de sua poética da graça; por meio dele, personagens colocados diante do abjeto, da deformidade ou da violência são conduzidos a um confronto direto com a própria miséria espiritual.

Além de assumir o grotesco como eixo de sua prática literária, Flannery O'Connor mobiliza, segundo parte significativa da crítica, uma inflexão especificamente católica dessa estética no contexto do Sul dos Estados Unidos, discutida por Asals, Cofer, entre outros teóricos, com especial atenção a Muller. Essa formulação é desenvolvida por Gilbert H. Muller em *Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque* (1972), ao sustentar que o grotesco oconnoriano não pode ser compreendido apenas como variação do grotesco moderno ou secular.

Para Muller, a autora recorre deliberadamente ao repertório doutrinário e simbólico do catolicismo e, de forma mais ampla, do cristianismo para dar inteligibilidade a experiências extremas de sofrimento, violência e desorientação moral, que emergem sob uma perspectiva grotesca, mas não se esgotam nela. Nesses termos:

In other words she utilizes Catholic and broadly Christian doctrines to illuminate emotions and experiences that emerge from a grotesque perspective. She is an artist of the Catholic grotesque, and therefore acknowledges possibilities of meaning which transcend the ordinary configurations of the secular grotesque⁵⁴ (Muller, 1972, p. 99).

A leitura proposta por Muller permite compreender que, na ficção de O'Connor, o

⁵² “Quando você pode presumir que seu público compartilha das mesmas crenças que você, é possível relaxar um pouco e recorrer a formas mais usuais de comunicação; mas, quando presume o contrário, é preciso tornar sua visão evidente por meio do choque — para os que se recusam a ouvir, é necessário gritar, e para os quase cegos, desenhar figuras grandes e surpreendentes” (O'Connor, 2012, p. 25, tradução de nossa autoria).

⁵³ “O'Connor utiliza o grotesco para a intrusão do mundo invisível no mundo visível. Por isso, muitas de suas histórias são perturbadoras e desconfortáveis, às vezes até desagradáveis” (Kirk, 2008, p. 335, tradução de nossa autoria).

⁵⁴ “Ela utiliza doutrinas católicas e, em termos mais amplos, cristãs para iluminar emoções e experiências que emergem de uma perspectiva grotesca. Ela é uma artista do grotesco católico e, portanto, reconhece possibilidades de significado que transcendem as configurações ordinárias do grotesco secular” (Muller, 1972, p. 99, tradução nossa).

grotesco opera como deformação estética e crítica social e como meio de acesso a uma dimensão de sentido que se ancora em uma visão teológica do mundo.

Cabe acrescentar que essa estratégia narrativa se articula com a tradição do Gótico Sulista “the South’s Gothic remains, however, a reliable, if distorted, mirror of the cultural anxieties that shape our national conversation”⁵⁵ (Crow, 2017, p. 154), não por acaso, a estética gótica em O’Connor está vinculada à ideia de excesso, deformidade e monstruosidade. Lloyd pontua que “across her writings Flannery O’Connor was interested in notions of excess, perversion, extremity, monstrousness, freakishness: what she calls ‘the grotesque’”⁵⁶ (Lloyd, 2016, p. 82).

Cofer (2014) destaca que as reviravoltas grotescas e irônicas presentes nas obras de O’Connor funcionam como um espelho da sociedade, convidando os leitores a identificarem traços próprios nos personagens. Essa dimensão grotesca está inserida em um universo literário em que os elementos góticos são caracterizados pela presença de duplicidade, sombras, mortes violentas, figuras grotescas e incêndios, como observa Crow (2017). Esse ambiente saturado de lutas reflete a dúvida interior dos personagens entre o mundano e o sagrado, o racional e o irracional, o visível e o invisível, para além disso, reflete o interior do ser humano lutando para se encontrar e afirmar sua (des)crença no mundo secular.

Conforme Botting (1996, p. 11), “illegitimate power and violence is not only put on display but threatens to consume the world of civilised and domestic values”⁵⁷, por conseguinte, O’Connor se apropria dessa lógica do gótico para subverter as expectativas do leitor, inserindo o extraordinário no cotidiano, muitas vezes sem oferecer qualquer conforto ou resolução.

Segundo Kirk (2008), o conflito entre o estranho e o familiar gera um embate que pode ser desconcertante, uma vez que frequentemente questiona as concepções prévias do personagem (ou do leitor), fugindo de explicações e conclusões óbvias. Os aspectos paradoxais continuam sem uma solução definida.

Além disso, como discute Cofer, “although readers may be tempted to focus on the novel’s reliance on the grotesque, O’Connor’s use is not meant to be gratuitous; rather, she uses it as a tool to reaffirm her own sacramental approach to her art since the value of the grotesque so often lies into its reversals”⁵⁸(Cofer, 2014, p. 50). Assim, o grotesco funciona como via de

⁵⁵ “O Gótico do Sul permanece, contudo, um espelho confiável, ainda que distorcido, das ansiedades culturais que moldam nosso debate nacional” (Crow, 2017, p.154, tradução de nossa autoria).

⁵⁶ “Ao longo de seus escritos, Flannery O’Connor esteve interessada em noções de excesso, perversão, extremidade, monstruosidade e anomalia, aquilo que ela chama de ‘o grotesco’” (Lloyd, 2012, p. 82, tradução de nossa autoria).

⁵⁷ “o poder ilegítimo e a violência não apenas são exibidos, mas também ameaçam consumir o mundo dos valores civilizados e domésticos” (Botting, 1996, p. 11, tradução de nossa autoria)

⁵⁸ “Embora os leitores possam ser tentados a concentrar-se na dependência do romance em relação ao grotesco, o uso

acesso à transcendência, à revelação e, potencialmente, à redenção.

Em síntese, a literatura de Flannery O'Connor conjuga elementos que vão além do humor satírico do sul rural, perseguindo uma intenção espiritual profunda. Como observa Frederick Asals (2007), o uso de reversos irônicos em sua ficção ultrapassa o mero senso de humor, pois revela um desejo inicial de comunicar preceitos religiosos em sua própria narrativa.

Ao mesmo tempo, a obra se apoia em recursos evidentes, tais como linha narrativa vigorosa, personagens mordazmente cômicos e ação violenta, que contribuem para seu impacto, mas, como adverte o próprio Asals, isoladamente não bastam para explicar plenamente o efeito marcante de sua prosa.

Nessa perspectiva, Harold Bloom (2009) argumenta que ignorar o que há de autenticamente chocante em O'Connor equivale a compreendê-la de modo superficial: não é a violência incessante em si que causa estranhamento, e sim seu endosso apaixonado como único meio de despertar leitores seculares para a consciência espiritual.

O autor ainda enfatiza que O'Connor, como escritora visionária, está determinada a nos tomar pela força para que possamos ficar abertos à possibilidade da graça. Tais estratégias extremas, entre a graça sacramental e o horror cósmico, prenunciam o surgimento do monstruoso em sua ficção, precisamente o tema da próxima seção, que abordará o conceito de monstro e de monstruosidade na obra de Flannery O'Connor.

Por fim, o legado de O'Connor ultrapassa a esfera literária, configurando-se como uma reflexão sobre os paradoxos da existência humana. Seu trabalho permanece relevante porque carrega uma excelência formal, além de mobilizar questões éticas, espirituais e filosóficas, desafiando continuamente seus leitores a encarar o desconforto como parte intrínseca da experiência do sagrado.

2 A ANATOMIA DO MONSTRO

Este capítulo tem como objetivo examinar o monstro como construção literária, compreendendo-o não como aberração isolada, mas como figura que encarna tensões entre normalidade e desvio. A análise concentra-se nos modos pelos quais a monstruosidade se manifesta em personagens socialmente integrados, revelando a presença do mal no interior do cotidiano. Na seção seguinte, serão analisados os mecanismos narrativos responsáveis pela

que O'Connor faz desse recurso não é gratuito; antes, ela o emprega como um instrumento para reafirmar sua própria abordagem sacramental em relação à sua arte, uma vez que “o valor do grotesco frequentemente reside em suas inversões” (Cofer, 2014, p. 50), tradução de nossa autoria)

construção dessa monstruosidade.

Desde os mitos fundadores da narrativa humana, o “monstro” emerge como emblema do caos primordial e da alteridade. Na Bíblia, por exemplo, a descrição de Leviatã em Jó 41 evoca um gigante serpente marinha cuja imposição sobre as forças do caos remete às narrativas antigas do *Chaoskampf*, em que uma divindade luta contra um monstro primordial. Na mesma tradição, o episódio de Caim e Abel introduz o primeiro horror humano, o fratricídio de Abel por Caim, ato monstruoso que desafia leis divinas e sociais.

Em mitologias diversas, como recorda Jeha (2007), o monstro simboliza a relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca, encarnando medos do desconhecido. Com o passar dos séculos, a figura monstruosa assume novas roupagens. Nas décadas finais do século XIX, o horror gótico registra medos modernos em criaturas literárias, por exemplo, o Conde Drácula (Stoker, 1897) irrompe num final da era vitoriana prestes a se esgotar, representando ansiedades sobre sexualidade transgressora e xenofobia, enquanto a Criatura de *Frankenstein* (Shelley, 1818) nasce no fervor do Romantismo científico, em meio a debates sobre galvanismo e energia vital, simbolizando os perigos da ambição desmedida e da ciência sem limites.

Outros personagens, como Mr. Hyde (Stevenson, 1886) e Dorian Gray (Wilde, 1891), espelham o monstro interior. Segundo David Punter (2004), ser o monstro é também ser vítima do monstro, ideia visível na luta interna de Jekyll e Hyde e de Dorian e sua pintura. No século XX, o cinema populariza monstros que refletem medos coletivos contemporâneos: de gorilas gigantes a criaturas radioativas, as telas exibem monstros como King Kong ou Godzilla, este último metáfora explícita do poder nuclear descontrolado.

Hoje, vivemos um deslocamento decisivo, ou seja, as nossas criaturas aterrorizantes deixaram de ser apenas externas. Ciborgues, inteligências artificiais e modificações biotecnológicas encarnam ansiedades sobre a própria natureza humana e o futuro ético da tecnologia. Isso é o que Stephen Asma (2009) chama de “ciborgues pós-humanos de amanhã”. Nas palavras de teóricos como Jeffrey Weinstock e Asma, a cada época o monstro transgride categorias culturais consolidadas e manifesta ansiedades profundas.

Em tom reflexivo, concluo que, do Leviatã bíblico ao androide futurista, o monstro percorre um arco: desloca-se do outro bestial e exterior para o fragmento íntimo e tecnológico em nós. Ele permanece um espelho das angústias de cada era, questionando nossos limites morais e culturais enquanto revela o que buscamos expulsar de nossa identidade.

2.1 A construção do Monstro

Esta seção tem como objetivo investigar os procedimentos narrativos por meio dos quais Flannery O'Connor constrói personagens monstruosos. São observados aspectos como a caracterização psicológica, o uso da ironia, a exposição de crenças religiosas distorcidas e a deflagração de situações-limite que produzem estranhamento. Essa análise prepara o terreno para a discussão conceitual do infamiliar, desenvolvida no capítulo seguinte.

Na tradição gótica, o monstro figura frequentemente como um ser limítrofe que denuncia as fissuras da ordem social. Etimologicamente, como assinalam Punter e Byron (2004), o “monstro” é algo que serve no sentido de mostrar ou indicar algo (derivado do latim *monstrare*) e de advertir ou alertar (do latim *monere*), historicamente, era interpretado como indício da ira divina ou presságio de desastres. Portanto, “while the term ‘monster’ is often used to describe anything horrifyingly unnatural or excessively large, it initially had far more precise connotations, and these are of some significance for the ways in which the monstrous comes to function within the Gothic”⁵⁹ (Punter; Byron, 2004, p. 263).

Em outros termos, o monstro cumpre uma função moral e cultural: ele expõe, nas margens do humano, aquilo que desafia a normalidade aceita, sinalizando paradigmas em conflito. No campo do discurso crítico, o monstruoso ultrapassa a noção de “bicho feio” e passa a operar como uma metáfora social capaz de expressar medos coletivos, a desordem, a transgressão ou o pecado. É a partir do século XVIII que “the horrific appearance of the monster had begun to serve an increasingly moral function”⁶⁰ (Punter, 2004, p. 263), às vezes apelando ao pavor como meio de reforçar normas, outras vezes questionando-as de modo sutil.

Em vez de encarnar um mal em si, o monstro ocupa uma posição simbólica cultural. Segundo Jeffrey J. Cohen, o corpo monstruoso incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia e significa algo além de si: “it is always a displacement, always inhabits the gap between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again”⁶¹ (Cohen, 1996, p. 4). Para além disso, essa posição cultural se dá em um lugar de diferença, conforme Punter:

⁵⁹ “Enquanto o termo ‘monstro’ é frequentemente usado para descrever qualquer coisa horrivelmente antinatural ou excessivamente grande, ele inicialmente possuía conotações muito mais precisas, e estas são de certa importância para as maneiras pelas quais o monstruoso passa a funcionar dentro do Gótico” (Punter, 2004, p. 263, tradução de nossa autoria).

⁶⁰ “A aparência horrível do monstro havia começado a desempenhar uma função cada vez mais moral.” (Punter, 2004, p. 263, tradução de nossa autoria)

⁶¹ “É sempre um deslocamento, habita sempre a lacuna entre o tempo de turbulência que o criou e o momento em que é recebido, para renascer.” (Cohen, 1996, p. 4, tradução de nossa autoria)

What is primarily important for the Gothic is the cultural work done by monsters. Through difference, whether in appearance or behaviour, monsters function to define and construct the politics of the 'normal'. Located at the margins of culture, they police the boundaries of the human, pointing to those lines that must not be crossed⁶² (Punter, 2004, p.263).

Em sua famosa análise de sete teses em *Monster Theory: Reading Culture* (1996), Cohen argumenta que o monstro é um corpo cultural, isto é, um produto das tensões e fantasias de sua época, servindo a um papel de significação, para ele, “the monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place”⁶³ (Cohen, 1996, p. 4). Não por acaso, surgem espécimes monstruosos em momentos de crise social ou cultural; eles são sintoma e sinal de um “momento de crise” em que as estruturas de sentido começam a ruir. Nessas situações-limite, o monstro ameaça as leis naturais estabelecidas pela sociedade.

Mais ainda, o monstro problematiza os binarismos nos quais a cultura costuma se apoiar. Conforme Cohen e outros teóricos assinalam, o monstro habita fronteiras híbridas que ameaçam o que é normal, “the monster notoriously appears at times of crisis as a kind of third term that problematizes the clash of extremes—as that which questions binary thinking and introduces a crisis”⁶⁴ (Cohen, 1996, p. 6). O corpo monstruoso não opera como “deveria”, recusando-se às categorias normativas.

Isso se mostra desde o período clássico. Punter (2004) demonstra que, desde a Antiguidade até o Renascimento, os monstros eram vistos como sinais da ira divina ou presságios de desastres iminentes. Essas criaturas antigas muitas vezes eram representadas com partes desarmoniosas, como o grifo, que tem cabeça e asas de águia unidas ao corpo e às patas de leão.

Outros eram incompletos, faltando-lhes elementos essenciais, ou, como a hidra mitológica de múltiplas cabeças, grotescamente exagerados. O que define algo como monstro é justamente sua capacidade de transgredir as categorias opostas e excludentes que utilizamos para dar sentido ao mundo, como vivo e morto, humano e animal, orgânico e inorgânico, normal e anormal, ou ainda deficiente e completo.

⁶² “O que é fundamental para o Gótico é o trabalho cultural realizado pelos monstros. Por meio da diferença, seja na aparência ou no comportamento, os monstros funcionam para definir e construir a política do ‘normal’. Situados às margens da cultura, eles policiam os limites do humano, apontando para aquelas linhas que não devem ser cruzadas.” (Punter, 2004, p. 263, tradução de nossa autoria)

⁶³ “O monstro nasce apenas nesse cruzamento metafórico, como a personificação de um determinado momento cultural — de um tempo, um sentimento e um lugar.” (Cohen, 1996, p. 4, tradução de nossa autoria)

⁶⁴ “O monstro notoriamente aparece em tempos de crise como uma espécie de terceiro elemento que problematiza o confronto entre extremos — como 'aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise'.” (Cohen, 1996, p. 6, tradução de nossa autoria)

A própria existência do monstro desafia a lógica dos opostos estritos. Por isso, monstros góticos expõem a fragilidade dos sistemas binários, como masculino/feminino, sagrado/profano, civilizado/bárbaro, sugerindo que as fronteiras fixas são ilusórias. Nessa rejeição do dualismo impositivo reside seu potencial crítico. Assim, o monstro como “híbrido perturbador” mostra que somos nós que criamos as divisões e, ao desestabilizá-las, coloca em questão as normas culturais estabelecidas. Punter explica a problematização de binariedades em:

Hybrid forms that exceed and disrupt those systems of classification through which cultures organize experience, monsters problematize binary thinking and demand a rethinking of the boundaries and concepts of normality. Gothic texts repeatedly draw attention to the monster’s constructed nature, to the mechanisms of monster production, and reveal precisely how the other is constructed and positioned as both alien and inferior. In turn, this denaturalizes the human, showing the supposedly superior human to be, like the monster’s otherness, simply the product of an ongoing struggle in the discursive construction and reconstruction of power⁶⁵ (Punter, 2004. P. 264)

Ainda segundo o autor, nas representações góticas modernas, houve uma inversão radical na forma de encarar o monstro. Se no século XIX obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley deram voz à criatura, explorando suas motivações, a maioria do Gótico da época ainda mantinha o monstro como uma figura a ser repelida. Críticos contemporâneos, porém, frequentemente reinterpretam esses seres, como o vampiro, como rebeldes contra a opressão social, embora textos originais (como *Drácula*, de Stoker) não incentivem essa leitura.

Conforme aponta Botting (1996), no Gótico recente os monstros deixam de figurar apenas como ameaças a serem eliminadas para a restauração da ordem e passam a ocupar posições de identificação e empatia. Essa inflexão manifesta-se de modos distintos conforme o meio de expressão em que a monstrosidade é construída.

Dessa forma, na literatura, por exemplo, essa reconfiguração pode ser observada nas reescrituras alegóricas de Angela Carter e nos romances vampirescos de Anne Rice, nos quais o monstro é frequentemente humanizado e deslocado do lugar da alteridade absoluta. Além disso, a monstrosidade é empregada como meio de questionamento das normas morais vigentes. No âmbito audiovisual, a adaptação cinematográfica de Francis Ford Coppola para

⁶⁵ “Formas híbridas que excedem e desestabilizam os sistemas de classificação pelos quais as culturas organizam a experiência, os monstros problematizam o pensamento binário e exigem uma reavaliação dos limites e dos conceitos de normalidade. Textos góticos chamam repetidamente a atenção para a natureza construída do monstro, para os mecanismos de produção do monstro, e revelam precisamente como o outro é construído e posicionado como simultaneamente alienígena e inferior. Por sua vez, isso desnaturaliza o humano, mostrando que o supostamente superior ser humano é, assim como a alteridade do monstro, simplesmente o produto de uma luta contínua na construção e reconstrução discursiva do poder.” (Punter, 2004, p. 264, tradução de nossa autoria)

Dracula (1992) reforça essa lógica ao privilegiar a dimensão trágica e empática da figura monstruosa.

Já em *Beloved* (1987), de Toni Morrison, a monstruosidade opera em outro registro. Longe de uma figura passível de empatia estética ou romantização, o elemento monstruoso emerge como manifestação do trauma histórico da escravidão, funcionando menos como “outro” e mais como retorno violento de uma memória coletiva recalçada.

Por fim, a presença do monstro nos confins da cultura serve também para ampliar o debate social sobre o que definimos como “normal”. Colocar uma figura monstruosa em cena permite refletir sobre o que é excluído do “adequado” e, assim, problematizar a própria ideia de norma. Ao questionar os limites do humano, o monstro sustenta uma crítica à própria produção da alteridade.

Em suma, o discurso Gótico sobre monstros descortina um campo onde valores, medos e desejos da sociedade são projetados. Os monstros atuam na periferia cultural como mediadores visíveis de conflitos sociais; em outras palavras, eles reforçam normas ao personificar o temor do oposto ou as subvertem ao revelar o horror inerente às próprias fronteiras da “normalidade”.

A figura tradicional do monstro é historicamente concebida como uma ameaça externa e estranha à ordem social, um tipo de criatura que reside fora das fronteiras do que reconhecemos como humano. Contudo, a perspectiva contemporânea desloca essa concepção clássica: o monstro deixa de ser apenas o estrangeiro ameaçador e passa a emergir do próprio corpo social. Conforme Punter (2004) observa:

Rather than being established as the demonic other to mainstream society, the monster is explicitly identified as that society's logical and inevitable product: society, rather than the individual, becomes a primary site of horror. These killers are rarely made accountable, and attention is directed as much to the institutions that create such monsters as to the killers themselves. To emphasize connection rather than distance further, the reader or viewer, instead of being positioned on the side of the normal and the human with the monstrous other located as the external threat, is forced into an uncomfortable intimacy with the monster's perspective⁶⁶ (Punter, 2004, p. 266).

Em outras palavras, o monstro contemporâneo passa a ser compreendido como um

⁶⁶ “Em vez de ser estabelecido como o outro demoníaco em relação à sociedade dominante, o monstro é explicitamente identificado como um produto lógico e inevitável dessa própria sociedade: a sociedade, e não o indivíduo, torna-se o principal foco do horror. Esses assassinos raramente são responsabilizados, e a atenção é dirigida tanto às instituições que produzem tais monstros quanto aos próprios assassinos. Para enfatizar a conexão em vez da distância, o leitor ou espectador, em vez de ser posicionado ao lado do normal e do humano com o monstro como uma ameaça externa, é forçado a uma intimidade desconfortável com a perspectiva do monstro” (Punter, 2004, p. 266, tradução de nossa autoria).

produto das próprias dinâmicas culturais, políticas e históricas da sociedade, deixando de ocupar a posição de intruso sobrenatural. Essa mudança de olhar faz a figura monstruosa tornar-se mais ambígua, muitas vezes indistinta de nós, contaminando as fronteiras entre normalidade e desvio.

As narrativas modernas reforçam essa ideia ao insistirem que o potencial para a corrupção e para a violência existe dentro de nós “and the horror comes above all from an appalling sense of recognition: with our contemporary monsters, self and other frequently become completely untenable categories”⁶⁷ (Punter, 2004, p. 266), isto é, que há um potencial de monstruosidade latente em cada indivíduo. Dessa forma, o monstro não habita um lugar separado; ele está inscrito na própria condição humana e revela-se como sombra das imperfeições sociais.

Nesse contexto, o monstro funciona como receptáculo de todas as maneiras de alteridade que uma cultura deseja apontar. Como explica Cohen (1996, p. 7), “any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual”. Desse modo, essa construção permite que traços de diferença, seja de gênero, classe, religião ou orientação, sejam projetados sobre figuras consideradas monstruosas. Em outras palavras, o corpo do monstro torna-se tela em que se inscrevem preconceitos e medos coletivos.

Historicamente, por exemplo, “from the classical period into the twentieth century, race has been almost as powerful a catalyst to the creation of monsters as culture, gender, and sexuality” (Cohen, 1996, p. 10). Aspectos raciais e étnicos, marcados como “estranhos” ou “inferiores”, foram, com frequência, representados como monstruosos.

Essa dinâmica é particularmente evidente no Gótico sulista, cujas narrativas, frequentemente, exploram os legados do racismo e da escravidão, revelando como o outro racializado é construído como fonte de horror. Um exemplo notável pode ser encontrado em contos como “Um homem bom é difícil de encontrar” ou “O negro artificial”, em que figuras negras ou marginalizadas são associadas à ameaça ou ao desvio, expondo a monstruosidade latente na própria sociedade branca sulista.

O monstro, portanto, serve como metáfora de tudo aquilo que a sociedade julga diferente ou ameaçador, tornando visíveis as linhas de tensão cultural que perpassam um grupo ou época. Essa flexibilidade permite abarcar qualquer tipo de diferença que caracteriza a ambiguidade da

⁶⁷ “O potencial para a corrupção e a violência reside em todos, e o horror provém, acima de tudo, de um sentimento aterrador de reconhecimento: diante dos monstros contemporâneos, as categorias de “eu” e “outro” frequentemente se tornam completamente insustentáveis” (Punter, 2004, p. 266, tradução de nossa autoria).

figura contemporânea, que é, ao mesmo tempo, construída pela cultura e seu reflexo. Do mesmo modo, a maneira como entendemos o mal influencia o perfil do monstro moderno. Jeha (2007) discute o conceito de mal em suas diferentes manifestações, distinguindo o mal moral do mal físico ou metafísico. De acordo com o autor:

Ao contrário de suas contrapartes física e metafísica, o mal moral parece estar claramente definido. Ele consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral. Enquanto o mal físico é sempre sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o mal moral surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento nos outros. Para que esse tipo de mal possa ocorrer, o agente tem de se decidir a abandonar sua integridade moral; assim, ele afeta tanto a vítima quanto o agente (Jeha, 2007, p.5).

Enquanto o mal físico pode ser associado a forças naturais ou o mal metafísico a entidades sobrenaturais, o mal moral refere-se à desordem da vontade humana e às escolhas éticas de cada indivíduo. Essa distinção aponta que o monstro contemporâneo pode ser de ordem moral, constituído por ações humanas perversas. Entre essas possibilidades de representação, Jeha (2007) destaca que:

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal estão crime, pecado e monstruosidade (ou monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade (Jeha, 2007, p.7).

Nesse sentido, o monstro representa os temores morais de uma comunidade:

Os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais. Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas. A coesão interna depende de uma visão de mundo comum, que diga àqueles afetados por ela que “as coisas são assim” e não de outra maneira e “é assim que fazemos as coisas por aqui”. As fronteiras existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo (Jeha, 2007, p. 7).

Dessa maneira, servindo à retórica do poder e da ordem social, acusar alguém de monstruoso é tanto acusá-lo de desvio moral quanto reforçar os limites de normalidade que interessam à estrutura social vigente. Assim, o monstro e o mal se entrelaçam; a monstruosidade aparece como metáfora para o mal moral e é usada como ferramenta cultural para marcar fronteiras sociais.

Em adição, a figura do monstro expressa, em muito, nossos próprios valores e autopercepções. Weinstock (2013, p. 41) argumenta que “our monsters therefore tell us a great deal about ourselves – they tell us who we imagine we are, what we hope we’re not, and what we are afraid we might ourselves become”⁶⁸. Ou seja, ao olharmos para o monstro que criamos ou tememos, aprendemos sobre os anseios e angústias de nossa própria identidade.

Monstros veiculam ansiedades culturais e revelam aspectos ocultos da sociedade. A partir dessa perspectiva, a construção da monstruosidade não é neutra; para o autor, o discurso da monstruosidade atua como um instrumento político, servindo tanto para impulsionar quanto para obstruir determinadas agendas culturais.

Caracterizar alguém como monstro serve a interesses políticos, morais ou culturais, pois influencia como vemos grupos sociais e comportamentos desviantes. O monstro se torna um discurso, ou seja, uma narrativa social que legitima exclusões e punições. Por exemplo, supostas ameaças internas ou minorias são frequentemente demonizadas em termos monstruosos para justificar políticas repressivas. Nesse sentido, a monstruosidade deixa de ser apenas uma questão de aparência física e assume novas camadas.

Para Weinstock (2013), com efeito, na contemporaneidade ocorre paralelamente um afastamento entre monstruosidade e aparência física; emerge uma ansiedade constante diante da possibilidade de que os monstros modernos não sejam mais visíveis a olho nu. Essa inquietação se manifesta de forma ainda mais intensa nas figuras recorrentes do assassino em série e do terrorista. Não é mais necessário que o monstro seja fisicamente deformado ou carregue rótulos evidentes para ser temido; o ser humano comum pode ser percebido como monstruoso por atitudes ou reputação.

A definição do monstro desloca-se da aparência externa para a ameaça inscrita nas intenções e nos gestos que orientam sua ação. Assim, a monstruosidade torna-se um conceito eminentemente antropocêntrico, uma vez que é definida a partir de parâmetros humanos de conduta, conforme notado por Weinstock (2013). A ideia de monstro assume que as fronteiras do humano são fechadas e que qualquer transgressão dessas fronteiras, seja ela real ou simbólica, é percebida como monstruosa. Nesse sentido, torna-se esclarecedor que:

The monster is the other, the inhuman, the “not me.” This certainly applies to the monsterization of other races, as well as to the imagined machinations of the devil, demons, and other supernatural entities that bedevil man. All monsters,

⁶⁸ “Nossos monstros, portanto, revelam muito sobre nós mesmos — eles nos mostram quem imaginamos ser, aquilo que esperamos não ser e aquilo que tememos, no íntimo, poder nos tornar.” (Weinstock, 2013, p.41, tradução de nossa autoria)

therefore, can be considered human inventions. Some monsters, however, are more directly human creations than others⁶⁹ (Weinstock, 2013, p. 48).

O monstro representa, radicalmente, o que não queremos ser: o outro absoluto. Nele repousa o medo de que a diferença — seja ela cultural ou moral — revele-se dentro de nós mesmos. Essa construção do monstro como “o outro” inumano reforça a alteridade como núcleo da monstrosidade contemporânea.

Em síntese, a figura do monstro contemporâneo sintetiza a própria ambiguidade do tecido social moderno. Ele emerge das contradições internas da cultura, e não de um território externo ou estranho a ela. A monstrosidade encarna valores tidos como negativos, o mal moral, a corrupção latente e as tensões raciais e sociais; funciona, portanto, como reflexo e advertência.

Os monstros que inventamos contam tanto sobre os receios de uma época quanto sobre nossa autoimagem. Nessas narrativas, a fronteira entre humano e monstro é tensa, ou seja, o monstro é alguém que mudou de lado, incorporando temores coletivos. Como destaca, a persistência da metáfora monstruosa na cultura contemporânea evidencia que “o monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais” (Jeha, 2007, p. 7). São figuras que, ao materializar o mal e o outro, servem para proteger uma determinada ordem, porém nos lembram de que os germes da monstrosidade estão sempre presentes em nós mesmos.

3 NOÇÕES SOBRE O INFAMILIAR

Este capítulo tem como objetivo apresentar e discutir o conceito de infamiliar, conforme formulado por Sigmund Freud, compreendendo-o como categoria fundamental para a análise da monstrosidade na obra de Flannery O’Connor. Busca-se demonstrar como o infamiliar opera nas narrativas por meio da sobreposição entre o banal e o ameaçador, produzindo desconforto moral e estranhamento. Na seção seguinte, esse conceito é mobilizado de forma analítica na leitura dos contos selecionados.

No entanto, parte significativa da crítica contemporânea tem optado pelo termo “infamiliar”, por considerá-lo mais fiel à estrutura semântica do original alemão, que remete ao retorno perturbador do que é familiar. Neste trabalho, os termos são empregados de forma consciente, privilegiando-se “infamiliar” como categoria conceitual.

⁶⁹ “O monstro é o outro, o inumano, o ‘não eu’. Isso certamente se aplica à monstrosização de outras raças, assim como às maquinações imaginadas do diabo, de demônios e de outras entidades sobrenaturais que atormentam o ser humano. Todos os monstros, portanto, podem ser considerados invenções humanas. Alguns monstros, no entanto, são criações humanas mais diretamente do que outros” (Weinstock, 2013, p. 48, tradução de nossa autoria).

Sob essa ótica, Freud aprofunda nossa compreensão do monstro enquanto reflexo distorcido do próprio sujeito. A reflexão sobre o “infamiliar” (*Das Unheimliche*), tal como sistematizada em 1919, constitui um dos eixos centrais da compreensão da monstrosidade na modernidade.

3.1 O infamiliar na ficção literária

Neste trabalho, o conceito de infamiliar é mobilizado a partir da edição brasileira de 2010, traduzida por Paulo César de Souza, preservando-se, contudo, o contexto histórico e teórico de sua formulação original. O termo, conforme Freud, designa uma forma específica de horror que ultrapassa o sentido genérico do assustador; caracteriza-se por um medo instalado a partir do retorno do que antes fora familiar e que, ao reaparecer, assume contornos estranhos, perturbadores e hostis. Assim, “o infamiliar é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 2010, p. 249).

Nesse processo, o efeito de inquietação se dá, portanto, não diante do absolutamente novo, mas quando o conhecido se contorce e retorna sob uma forma distorcida, deslocada, quase espectral. A palavra *unheimlich* é, nesse sentido, já portadora de tensão semântica. Freud a desconstrói para revelar sua ambiguidade constitutiva: o prefixo “un” (negação) vincula-se a “heimlich”, termo que remete tanto à ideia de lar e familiaridade quanto ao que é secreto, velado, escondido.

Como afirma Narciso (2020), “a palavra *unheimliche* [...] exprime aquilo que é ‘familiar e íntimo, mas que pode evocar o que é secreto e desconhecido’”, e deriva de *Heim*, ou seja, lar, morada. Assim, o infamiliar, antes de ser simplesmente o estranho, é aquilo que rompe com a segurança da intimidade; configura-se, dessa forma, como o terror de reconhecer-se no outro, de ver-se duplicado e de ter o familiar revelado como engano.

Freud reitera que o conceito é um domínio ligado ao que é “terrível, ao que desperta angústia e horror”, ainda que “o termo não seja usado sempre num sentido bem determinado”, muitas vezes se confundindo com o “angustiante” (Freud, 2010, p. 248). Porém, o que diferencia o *Unheimliche* de outras formas de medo é sua relação com o recalçado. Portanto “todo afeto de uma moção de sentimento — de qualquer espécie — transforma-se em angústia por meio de recalques — este angustiante é algo recalçado que retorna” (Freud, 2010, p. 230). O infamiliar é, então, o retorno do reprimido; desse modo é aquilo que foi banido da consciência e que ressurge no presente com força desestabilizadora.

Entre os elementos descritos por Freud como geradores do infamiliar, encontram-se

figuras e situações ligadas à fragmentação corporal (como membros mutilados, uma cabeça cortada, uma mão separada do braço), à vida autônoma de partes inanimadas, bem como ao duplo, à incerteza sobre a morte, à repetição e à perda da agência racional (Freud, 2010, p. 271). Esses fenômenos são particularmente potentes quando associados ao complexo de castração, indicando uma ruptura no senso de completude do corpo e do sujeito.

Punter (1996) amplia esse inventário ao tratar do infamiliar no contexto da tradição gótica. Para ele, os efeitos *unheimlich* podem ser “amplamente reproduzidos” por meio de repetição (como o *déjà vu* e o duplo), coincidência e destino, animismo, antropomorfismo, automatismo, incerteza sobre a identidade sexual, medo de ser enterrado vivo, silêncio, telepatia e morte. Tais elementos que trabalham para dissolver as certezas do mundo “diurno”, racional, e instaurar o terror precisamente no que antes parecia seguro.

É nesse sentido que o infamiliar é também elemento constitutivo do gênero gótico: “a representação do infamiliar está no cerne do gótico, já que ele, como o infamiliar, lida com a constante perturbação das certezas cotidianas e diurnas dentro das quais se preferiria viver” (Punter, 1996, p. 286). O gótico trabalha com o familiar, cedendo espaço para monstros que, muitas vezes, são distorções da própria norma social; tais criaturas fazem retornar traumas históricos, fantasmas de repressões culturais e projeções do inconsciente coletivo por meio de sua própria existência.

Dentre os exemplos paradigmáticos de infamiliar freudiano estão o duplo (*Doppelgänger*), que representa o retorno de si mesmo sob a forma de outro. Porém, mais do que um mero simulacro, o duplo é uma ameaça à unidade identitária, ou seja, um sintoma do colapso do ego racional.

Essa lógica do desdobramento também se observa na literatura sulista norte-americana, especialmente na obra de Flannery O’Connor. Em “Gente boa da roça”, por exemplo, o vendedor de Bíblias surge inicialmente sob a aparência de ingenuidade e simplicidade, revelando-se posteriormente como uma figura manipuladora e cruel; ele instaura o infamiliar por meio da fratura das expectativas associadas ao que se entende como “bom”, “simples” e “familiar”.

O monstro, nesse caso, está escondido sob a máscara da normalidade, um artifício narrativo gótico por excelência. Como explica Freud, o infamiliar na ficção opera segundo regras particulares. Quase todos os exemplos que nos confundem são “tirados do âmbito da ficção, da literatura”, o que exige distinguir o infamiliar vivenciado daquele apenas imaginado.

Dessa forma, “O infamiliar da ficção — da fantasia, da literatura —merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo, bem mais amplo que o infamiliar das vivências, ele

abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar” (Freud, 2010, p. 276). É no domínio do imaginário que o efeito do *Unheimliche* pode ser exacerbado e, paradoxalmente, onde nos sentimos mais vulneráveis.

Para ele “a ficção cria novas possibilidades de sensação infamiliar, que não se acham na vida” (Freud, 2010, p. 278), e, portanto, a literatura torna-se território fértil para a encenação do monstruoso como reflexo das inquietações internas e sociais. Essa liberdade narrativa permite que o escritor “exacerbe e multiplique o infamiliar muito além do que é possível nas vivências” (Freud, 2010, p. 278), criando eventos que jamais se realizariam na experiência ordinária.

Além disso, no mundo da ficção, “o efeito emocional pode ser independente do assunto escolhido” (Freud, 2010, p. 279), de modo que o estilo, a linguagem e o ritmo narrativo colaboram para produzir a sensação de desestabilização. O gótico, portanto, representa monstros como reflexos distorcidos de um real familiar que já não é confiável.

Assim, considerando as noções discutidas de monstruosidade e infamiliar, passa-se agora à análise dos contos de Flannery O’Connor, nos quais essas categorias serão examinadas de forma prática e textual, à luz de personagens, conflitos e estratégias narrativas que exploram e problematizam tais conceitos.

4 MONSTRO SOCIAL NOS CONTOS DE FLANNERY O’CONNOR

Nas representações contemporâneas, os monstros muitas vezes assumem a forma de criminosos: indivíduos cuja conduta rompe radicalmente com os limites morais e sociais da convivência coletiva. Diferentemente das figuras mitológicas ou fabulares, esses novos monstros inscrevem-se no próprio tecido da realidade social, corporificando aquilo que há de mais perturbador na experiência sujeita à alteridade. Trata-se de indivíduos cujas ações produzem horror ao sinalizarem a dissolução de qualquer possibilidade de empatia — afeto geralmente compreendido como um dos fundamentos da humanidade.

Nesse sentido, a hipótese aqui formulada, de natureza estritamente interpretativa e sem pretensão conclusiva, sustenta que a monstruosidade se configura pela incapacidade de reconhecer o outro como semelhante. A ausência de empatia, nessa perspectiva, constitui o princípio organizador do comportamento monstruoso, funcionando como seu núcleo estruturante. Essa proposição se ancora na indagação formulada por Stephen T. Asma “does having less empathy mean being less human?” (Asma, 2009, p. 222), o que nos convida a refletir

sobre o lugar da empatia na constituição do sujeito.

A partir dessa perspectiva, é possível observar que nem todo monstro é essencialmente mau. Há inúmeras figuras da literatura e do cinema que, apesar de sua aparência disforme ou de sua exclusão social, demonstram traços de sensibilidade, inocência ou compaixão. Personagens como Quasímodo, em *O Corcunda de Notre-Dame* (1831); Shrek (2001); Edward Mãos de Tesoura (1990) ou o gigante do conto de Oscar Wilde (1888) ilustram como a monstrosidade reside mais na forma como são percebidos pelo outro do que em suas ações propriamente ditas.

Portanto, são essas figuras que desestabilizam a associação automática entre aparência monstruosa e maldade. Por outro lado, os monstros realmente temidos pela sociedade são aqueles cuja crueldade se manifesta de modo recorrente e indiferente, como sugere o mesmo autor: “perhaps a criminal monster is one who chronically acts from a malignant heart... A malignant heart suggests that a person’s crimes were not so much situational as character-based”⁷⁰ (Asma, 2009, p. 228).

Assim, a monstrosidade parece estar menos relacionada a um ato isolado e mais à recorrência, ao padrão, àquilo que se torna estrutural no comportamento. Isso se reforça na distinção que Asma apresenta, ao citar a perspectiva de outrem, entre fazer algo monstruoso e ser um monstro: “to my mind, there’s a difference between a person who does monstrous deeds and a monstrous person”⁷¹ (Asma, 2009, p. 227). A dificuldade de julgar a monstrosidade de alguém, portanto, está ligada à complexidade de fatores como sanidade, agência e intencionalidade. Quando essas fronteiras se confundem, o julgamento moral torna-se incerto, e a figura do monstro emerge precisamente dessa zona de ambiguidade.

A empatia, nesse contexto, aparece como um marcador importante da humanidade. Como afirma Asma:

Fear, for example, is widely prevalent in the animal kingdom, but empathy is an emotion that seems very rare except in the human species. Empathy is the power to place oneself in the position of someone or something else and intimately feel the emotions or motives of that other person or thing⁷² (Asma, 2009, p. 221).

⁷⁰“talvez um monstro criminoso seja aquele que age cronicamente a partir de um coração maligno... Um coração maligno sugere que os crimes de uma pessoa não foram tanto situacionais, mas baseados em seu caráter” (Asma, 2009, p. 228, tradução de nossa autoria).

⁷¹“a meu ver, há uma diferença entre uma pessoa que comete atos monstruosos e uma pessoa monstruosa” (Asma, 2009, p. 227, tradução de nossa autoria)

⁷²“o medo, por exemplo, é amplamente prevalente no reino animal, mas a empatia é uma emoção que parece muito rara fora da espécie humana. A empatia é a capacidade de colocar-se na posição de outra pessoa ou de outra coisa e sentir intimamente as emoções ou motivações desse outro ser ou objeto” (Asma, 2009, p. 221, tradução de nossa autoria).

Se o medo é uma resposta instintiva compartilhada por muitas espécies, a empatia constitui uma habilidade rara e sofisticada, que permite reconhecer no outro um semelhante. A ausência dela rompe esse reconhecimento, instaurando uma lógica de exclusão que pode justificar a violência ou a indiferença.

Os monstros, nesse sentido, habitam o limiar do humano. Eles são o Outro por excelência, aquilo que, ao mesmo tempo, nos ameaça e nos define por contraste. Não são apenas aberrações morais ou físicas; trata-se de figuras-limite que desafiam nossa compreensão do que é ser humano. Em muitos casos, são os próprios sujeitos sociais, deslocados, rejeitados ou deformados pela experiência, que acabam encarnando essa alteridade monstruosa.

Ao analisar contos como “A vida que você salva pode ser a sua”, “Gente boa da roça”, e “Uma vista dos bosques”, esta seção buscará compreender de que forma Flannery O’Connor representa essa monstruosidade, dirigindo a análise às estruturas psíquicas, sociais e morais que sustentam tais atos.

4.1 “Uma vista dos bosques” – O monstro familiar

Em “Uma vista dos bosques” Flannery O’Connor constrói um retrato perspicaz do embate entre gerações, valores e identidades por meio da conturbada relação entre o Senhor Mark Fortune, um homem de setenta e nove anos, e sua neta Mary Fortune Pitts, de apenas nove. O velho, como descrito por O’Connor, ainda que tente mascarar qualquer afeto, nutre uma admiração velada pela menina, a quem vê como a única descendente dotada de força e inteligência semelhantes às suas próprias. Ambos vivem em uma propriedade rural localizada às margens de um lago artificial recém-formado pela construção de uma represa, símbolo claro do progresso que Sr. Fortune tanto valoriza e defende.

Com a valorização das terras na região, o velho senhor passa a vender partes de sua propriedade para empreendimentos comerciais, em especial para Tilman, dono de uma loja local. Essa prática contraria diretamente os desejos da família Pitts, com quem Mary vive, que esperava herdar parte dessas terras. Sr. Fortune, contudo, não apenas despreza Pitts como se deleita na oportunidade de afirmar sua autoridade ao frustrar tais expectativas.

O centro do conflito narrativo se forma em torno de um terreno que a menina chama de "gramado", um campo de mato baixo de onde se avista o bosque do outro lado da estrada. A instalação de um posto de gasolina naquele local comprometeria a paisagem e afetaria diretamente o espaço afetivo que Mary procura resguardar. O avô desconsidera suas objeções,

sustentando que o progresso deve se sobrepor aos apegos sentimentais e à resistência da neta; ele argumenta, ainda, que há outros locais onde ela pode brincar.

A tensão entre os dois se intensifica quando Mary tenta impedir a venda da última porção do terreno, apelando inclusive à possibilidade de denunciar o avô por um suposto desvio de propriedade. O clímax dessa disputa ocorre na loja de Tilman, onde, diante da iminência do contrato, Mary reage violentamente, lançando garrafas e provocando um escândalo. O gesto rompe a aparência de ordem que o Sr. Fortune busca manter e escancara a falência de seu domínio sobre a neta — revelando que a semelhança de temperamento entre ambos, antes motivo de orgulho para o avô, tornara-se agora sua maior ameaça.

A partir desse ponto, o conflito se torna físico. A menina afirma categoricamente ser "PURE Pitts", rejeitando a identidade imposta pelo avô. Em um acesso de fúria o velho a golpeia, batendo sua cabeça contra uma pedra e causando sua morte. O gesto fatal é seguido por um instante de choque e desorientação: Sr. Fortune contempla o corpo imóvel da neta e, ao mesmo tempo, tem visões do lago e dos bosques que já não significam mais nada. Sem ter adquirido o barco que simbolizava a possibilidade de fuga ou de liberdade futura, ele se vê conduzido à própria ruína, resultado de sua obstinação e do fracasso em dominar aquilo que tomava como uma extensão de si mesmo.

O conto apresenta características centrais do Gótico Sulista. O'Connor constrói uma atmosfera carregada de tensões entre o velho e o novo, refletindo o conflito entre valores tradicionais do Sul e as forças modernas do progresso. Crow e Lloyd destacam que esse gênero literário se alimenta justamente dessas contradições: Crow (2017) observa que, no Gótico Sulista, as figuras tradicionais frequentemente enxergam a modernidade com ressentimento, enquanto Lloyd (2016) ressalta que o grotesco é usado para produzir uma sensação de choque capaz de perturbar o leitor. O'Connor articula esses elementos ao permitir que o leitor testemunhe tanto o embate cultural como o momento brutal que evidencia o grotesco, aspectos definidores do estilo sulista. A tensão entre progresso e tradição aparece desde as falas e descrições iniciais do conto.

Quando Sr. Fortune discute com a neta sobre a venda de terras vizinhas, ele revela uma mentalidade marcada pela intolerância a perspectivas que não se alinham à sua ideia de progresso, como se vê em: “os Pitts são do gênero de deixar uma pastagem para as vacas ou uma parcela para as mulas ou uma fileira de feijões interferir com o progresso... As pessoas como tu e eu com a cabeça no lugar sabem que não podem parar a marcha do tempo por causa de uma pastagem” (O'Connor, 2006, p. 65).

Essa fala encerra um argumento pelo avanço irreversível do tempo e da modernização.

A passagem enfatiza a consciência de que os tempos rurais estão mudando, tema que, segundo Crow, é típico do Sul: “a marcha do progresso” é implacável contra os vestígios do passado, (Crow, 2017, p. 153).

Ao mesmo tempo, as descrições objetivas do cenário no conto reforçam esse embate, como se observa em: “a máquina que removia a terra tinha parado no dia anterior, e hoje o avô e a neta observavam o barranco a ser aplanado por duas enormes retroescavadeiras amarelas” (O’Connor, 2006, p. 61). A imagem dessas máquinas nivelando o barranco ilustra concretamente a invasão da tecnologia e a alteração da paisagem tradicional, transformando o solo em um espaço meramente utilitário e desprovido de seu caráter sagrado ou ancestral.

Da mesma forma, o narrador nota que “a construção decorria na margem do novo lago, numa das parcelas que o velho tinha vendido a alguém que ia construir um clube de pesca” (O’Connor, 2006, p. 61). Esses trechos situam a trama num processo de transformação material do Sul rural em espaço comercial e moderno, evidenciando a postura deliberada do protagonista em converter a terra em capital, em oposição à resistência sentimental de sua família.

Em consonância, Crow (2017, p.154) destaca que o Gótico Sulista costuma mostrar “uma terra arada e submersa pelo progresso”, imagem que aqui se manifesta nos lagos artificiais e clubes de pesca que, embora arquitetados por Sr. Fortune, acabam por sufocar o ambiente familiar. A morte metaforizada das antigas matas — laboratório natural de tradições — contrasta com a nascente modernidade, fazendo com que o protagonista viva em um estado de conflito permanente entre sua vontade de potência e a resistência do entorno.

Esse choque de valores no conto culmina no surgimento de personagens obstinadas pelo passado, em contraste com aqueles que aceitam a mudança. Vê-se, por exemplo, que “nada enfurecia mais o Pitts do que vê-lo vender uma fração da propriedade a um estranho, porque era evidente que o Pitts queria não só a comprar, mas ainda ter direito de opção” (O’Connor, 2006, p. 6). A reação feroz do genro à venda de mais um terreno traduz o apego pelas raízes familiares e o ressentimento pela invasão de interesses externos — atitude que colide frontalmente com o pragmatismo predatório do Sr. Fortune, que enxerga na terra apenas um instrumento de poder e progresso.

Em suma, o conto encena nitidamente um embate entre o imperativo de progresso econômico e a tradição teimosa dos sulistas agrários, conformando-se ao padrão mencionado por Crow de que “o passado resiste ao fluxo da modernidade” (CROW, 2017, p. 153). Essa tensão não se resolve de forma pacífica; pelo contrário, culmina na destruição mútua das personagens, selando o desfecho trágico da narrativa.

Além desse conflito ideológico, o conto incorpora o grotesco típico do Gótico Sulista

através de cenas e atmosferas perturbadoras que subvertem a realidade cotidiana. O momento grotesco por excelência acontece no desfecho do conto, quando a criança Mary Fortune sofre um destino violento perpetrado pelo próprio avô. Embora as passagens iniciais foquem na encenação do progresso, elas já preparam o contraste abrupto: a imobilidade da neta assistindo às máquinas devastando o matagal prenuncia a radical mudança de perspectivas — isto é, a transição da vida para a morte.

O grotesco aflora justamente no ponto em que o cotidiano rural quebra seu ritmo. Lloyd (2016, p.81) explica que, nas narrativas sulistas, o grotesco serve para imprimir no leitor uma sensação de choque perturbadora, e O'Connor exemplifica isso levando a narrativa a seu ápice brutal subitamente. A simplicidade inicial da obra, ou seja, um avô e uma neta observando uma escavação, é rompida por uma violência inesperada, como se a tradição familiar fosse consumida pela própria modernidade caótica. Kirk (2008, p. 124) observa que a violência final reflete “o dinamismo irracional” das disputas interiores do personagem, reforçando a ideia de que o embate cultural do Sul pode culminar em tragédia.

Por meio de sua linguagem direta e personagens extremados, O'Connor expõe o conflito entre progresso e tradição, e a transformação entre esse embate em choque físico na narrativa. O velho Sr. Fortune emerge quase como figura de uma mentalidade arcaica que reage de forma brutal ao ver seu mundo desintegrar-se.

A escolha do grotesco na cena final revela a desumanização progressiva que a modernidade impõe; ao sacrificar a neta para salvar sua ideia de controle, ele personifica o horror absurdo do Gótico Sulista. Assim, os dois aspectos — o embate cultural e o grotesco — articulam-se para mostrar que, segundo Crow (2017, p.154): “no Sul profundo as forças do passado e do futuro colidem com consequências irreversíveis”, enquanto a sensação de choque descrita por Lloyd é atingida na cena culminante da narrativa.

Em resumo, “Uma vista dos bosques” encarna de forma contundente os traços definidores do Gótico Sulista: a terra antiga — defendida pela família Pitts — confronta a invasão do novo, impulsionada pela ambição do protagonista; simultaneamente, o caráter grotesco da violência expõe o leitor à crueza dessa disputa. As passagens do conto ilustram a progressiva ruptura do ambiente rural pelas obras de engenharia e comércio e, ao alinhar-se às reflexões críticas de Crow, Lloyd e Kirk, demonstram como O'Connor converte tensões culturais em um relato violento e perturbador. O resultado é um conto sombrio sobre a impossibilidade de conciliar tradição e progresso sem traumas profundos, característica intrínseca a este gênero literário.

Agora, observando-se as noções de monstro e monstruosidade, nota-se que elas se

manifestam de forma insidiosa, incorporadas não em aparências ou horrores sobrenaturais, mas nas ações e na psicologia de um sujeito aparentemente comum: o avô, Sr. Fortune. O retrato deste personagem revela como a ausência de empatia, a agressividade gratuita e a negação dos vínculos afetivos mais básicos podem configurar a figura do monstro, não como um ser externo e fantástico, mas como uma presença íntima e sinistra. O monstro aqui é o próprio patriarca, e a monstruosidade, uma disposição moral e psíquica.

O avô surge como um sujeito movido pela raiva e pelo desprezo em relação àqueles que o cercam, incluindo sua própria filha e seus netos. Essa atitude revela uma falta radical de empatia, traço essencial para o convívio humano e que o diferencia da mera brutalidade animal. Como descreve Asma, “empathy is the power to place oneself in the position of someone or something else and intimately feel the emotions or motives of that other person or thing”⁷³ (Asma, 2009, p. 22).

Sr. Fortune, incapaz de qualquer projeção afetiva, enxerga seus familiares com suspeita, rancor e utilitarismo. Sua frieza se evidencia em diversos momentos do conto. É possível observar que o homem “não caía naquela nem por um minuto. Sabia que eles esperavam com impaciência o dia em que pudessem colocá-lo num buraco com sete palmos de comprimento, e como se o avô não fosse mais do que uma parte do automóvel” (O’Connor, 2006, p. 63).

Ele mesmo os desumaniza, assim como acredita ser desumanizado. Trata-se de uma relação marcada pelo cálculo e pela hostilidade, jamais pelo cuidado ou afeição. Isso se estende também ao julgamento feroz que faz da filha e do genro, em “Pitts era um indivíduo magro com um maxilar comprido, irascível, obstinado e mal-humorado; e a mulher era do gênero de se orgulhar de fazer o seu dever” (O’Connor, 2006, p. 63).

Ainda no campo da educação dos netos, Mr. Fortune revela uma brutalidade pedagógica que mascara um desejo de dominação, como se vê em:

Ele era um educador severo mas nunca a tinha açoitado. Estava convicto de que algumas crianças, como os primeiros seis Pittses, deveriam ser açoitadas uma vez por semana por princípio, mas havia outras formas de controlar crianças inteligentes e ele nunca tinha posto a mão em Mary Fortune. Mais ainda, ele nunca tinha permitido que a mãe ou os irmãos lhe dessem sequer uma bofetada. Com o Pitts mais velho o caso era diferente (O’Connor, 2006, p. 67).

A violência é concebida como norma e disciplina, mesmo em situações em que não há conflito. Essa agressividade, porém, explode no clímax do conto, quando, num ato de fúria

⁷³ “a empatia é a capacidade de colocar-se na posição de outra pessoa ou de outra coisa e sentir intimamente as emoções ou motivações desse outro sujeito ou objeto” (Asma, 2009, p. 22, tradução de nossa autoria).

incontrolável, o avô mata a neta:

Com as mãos ainda cerradas à volta do pescoço dela, ele ergueu-lhe a cabeça e bateu-a com força uma vez contra a rocha que, por acaso, se encontrava por baixo dela. Malhou com a mesma parte mais duas vezes. Depois, olhando para o rosto no qual os olhos, rolando lentamente para trás, pareciam não lhe prestar a menor atenção, disse: Não existe um só pingo de Pitts em mim. [...] Isto deve ensinar-te uma boa lição, disse o velho numa voz que apresentava um fio de dúvida (O'Connor, 2006, p. 87).

Essa explosão de violência pode ser lida à luz do conceito freudiano de Id e da repressão social do Superego, como expõe Asma:

Rage is a powerful force that, along with other socially deleterious impulses, lives like a frustrated virus in the dark cellars of the Id. The Ego (the 'I') emerges slowly in the postuterine life of the baby and forms a node of conscious awareness, a locus of self-identity. Later, the toddler internalizes the values and mores of the external society (the nuclear family), regulating its own behavior by internal conscience rather than parental punishments. But unfortunately it all goes wrong sometimes. When conditions are right, the viral rage escapes the usual Superego subjugation and vents its terrible energy on hapless victims⁷⁴ (Asma, 2009, p. 209).

Assim, o avô é o sujeito em quem tudo deu errado, em que o Id sobrepuja qualquer moralidade internalizada. Ao mesmo tempo, sua postura arrogante diante da neta expõe uma recusa em aceitar resistência ou oposição. Em momento anterior, já ameaçava Mary Fortune: “‘Despacha-te e encosta-te àquela árvore’, e começou a tirar o cinto. (...) ‘Nunca ninguém me bateu’, disse ela, ‘e se alguém o tentar, eu mato-o.’ ‘Não quero cá má-criação’, disse o avô.” (O'Connor, 2006, p. 85). A dinâmica de poder aqui é marcada por autoritarismo, e não por autoridade legítima. Mesmo quando a neta desafia o avô, não há espaço para negociação, apenas dominação e repressão.

A frieza afetiva do avô encontra seu espelho mais perturbador na figura da neta, cuja morte violenta é seguida por uma imagem final que confunde expectativa e horror: “continuou a olhar fixamente para a sua imagem conquistada até se aperceber que, embora estivesse absolutamente silenciosa, não apresentava a mínima expressão de remorso” (O'Connor, 2006, p. 87). Não é o agressor que revela ausência de arrependimento, mas a criança assassinada, cuja

⁷⁴ “A raiva é uma força poderosa que, juntamente com outros impulsos socialmente deletérios, habita como um vírus frustrado os porões escuros do Id. O Ego (o “eu”) emerge gradualmente na vida pós-uterina do bebê e constitui um núcleo de consciência, um ponto de identidade do self. Posteriormente, a criança pequena internaliza os valores e as normas da sociedade externa (a família nuclear), passando a regular seu próprio comportamento por meio da consciência interna, em vez de punições parentais. No entanto, infelizmente, esse processo nem sempre ocorre de forma adequada. Sob certas condições, a raiva viral escapa da subjugação habitual imposta pelo Superego e libera sua terrível energia sobre vítimas indefesas.”

morte silenciosa e sem remorso representa o ápice da ruptura emocional entre os dois.

Dessa maneira, a monstrosidade aqui se torna ainda mais perturbadora justamente porque escapa às convenções da culpa ou do arrependimento. O gesto extremo do avô não encontra oposição moral na vítima, apenas o reflexo de sua própria insensibilidade. O laço afetivo, rompido, não dá lugar à tragédia, dá lugar à indiferença, e é essa ausência de sentido emocional que amplifica o horror.

O avô ultrapassa o limite entre o sujeito que comete um ato monstruoso e o sujeito que é um monstro. Como destaca Asma:

To my mind, there's a difference between a person who does monstrous deeds and a monstrous person. For example, we represented a guy—a very sweet and normally gentle guy—who's a delusional paranoid schizophrenic. One day he killed a kid, chopped him up, and buried him in his backyard. He did a very monstrous thing. But I know this guy, and he is definitely not in control of his actions. He's not a monster. Now, he was a clear-cut case of insanity—even the state had to recognize it, but unfortunately most such cases involve people who are further along on the continuum and that makes it harder to determine the issues of free agency⁷⁵ (Asma, 2009, p. 227).

Não se trata, no caso de Sr. Fortune, de uma perda total de consciência ou de um ato inteiramente premeditado. Seu gesto extremo é movido por uma explosão de raiva, uma reação emocional violenta que escapa ao controle, e que revela, ainda assim, uma disposição profundamente agressiva e desumana.

É importante observar que o sentimento de raiva é comum a muitos; porém, nem todos recorrem à violência extrema, especialmente contra uma criança da própria família. O que distingue Mr. Fortune como figura monstruosa não é somente o impulso; é a falha ética fundamental em conter essa força destrutiva, o que o posiciona fora dos limites da empatia e da convivência humana.

Segundo Asma (2009), talvez o que defina um monstro criminal seja sua tendência a agir de forma recorrente a partir de uma índole perversa. Nesse sentido, a distinção entre uma ação monstruosa isolada e uma pessoa essencialmente monstruosa pode ser identificada pela repetição ou persistência dos atos. Embora a legislação reconheça, ainda que com critérios

⁷⁵ “A meu ver, há uma diferença entre uma pessoa que comete atos monstruosos e uma pessoa monstruosa. Por exemplo, representamos um sujeito — um homem muito doce e normalmente gentil — que era um esquizofrênico paranoide delirante. Um dia, ele matou uma criança, esquartejou-a e a enterrou no quintal de sua casa. Ele cometeu um ato profundamente monstruoso. No entanto, eu conheço esse homem, e ele definitivamente não está no controle de suas ações. Ele não é um monstro. Trata-se de um caso inequívoco de insanidade — algo que até mesmo o Estado teve de reconhecer —, mas, infelizmente, a maioria desses casos envolve pessoas que se encontram mais adiante nesse continuum, o que torna mais difícil determinar as questões relacionadas à agência e ao livre-arbítrio” (Asma, 2009, p. 227, tradução de nossa autoria).

rigorosos, a possibilidade de defesa por insanidade, ou até por intoxicação voluntária, como forma de afastar a noção de um "coração maligno", este último implica que os crimes cometidos não resultam de circunstâncias excepcionais; resultam de traços enraizados no caráter do indivíduo.

Assim, a violência de Sr. Fortune, longe de se configurar como um episódio isolado, manifesta-se de forma contínua e insidiosa, ligada a uma disposição de caráter corrompida, aquilo que se poderia denominar, nos termos de Asma, um “coração maligno”. Essa agressividade se manifesta em atitudes reiteradas de desprezo, hostilidade e negação afetiva dirigidas à própria família, encontrando no assassinato sua forma extrema de expressão.

Sr. Fortune é apresentado como um sujeito incapaz de amar alguém que não refletisse suas próprias ideias, valores e aparência. A ironia cruel do conto reside no fato de que nem mesmo Mary Fortune, a única figura que espelha seu orgulho e sua teimosia, é poupada de seu impulso destrutivo, evidenciando que o vínculo que o orienta é o domínio, e não o afeto. Sua monstrosidade se configura ao longo de toda a narrativa, inscrita em um processo contínuo de desumanização daqueles que o cercam, e não se restringe ao gesto final.

A própria crítica reconhece a intensidade perturbadora do conto. Como observamos em Bloom:

The ugliest of O'Connor's stories, yet one of the strongest, is 'A View of the Woods' in *Everything That Rises Must Converge*. Its central characters are the seventy-nine-year-old Mr. Fortune and his nine-year-old granddaughter, Mary Fortune Pitts. I am uncertain which of the two is the more abominable moral character or hideous human personality, partly because they resemble each other so closely in selfishness, obduracy, false pride, sullenness, and just plain meanness. At the story's close, a physical battle between the two leaves the little girl a corpse, throttled and with her head smashed upon a rock, while her grandfather suffers a heart attack, during which he has his final 'view of the woods,' in one of O'Connor's typically devastating final paragraphs⁷⁶ (Bloom, 2007, p. 14).

A monstrosidade é compartilhada, mas é Sr. Fortune quem leva sua violência ao paroxismo. Como explica Jeha (2007, p. 3), “pode-se acrescentar que para a ação ser propriamente malévola, é necessário haver intenção e consciência por parte do agente; caso

⁷⁶ “A mais feia das histórias de O'Connor — e, ainda assim, uma das mais fortes — é 'A View of the Woods', presente em *Everything That Rises Must Converge*. Seus personagens centrais são o senhor Fortune, de setenta e nove anos, e sua neta de nove anos, Mary Fortune Pitts. Não tenho certeza de qual dos dois é o personagem moralmente mais abominável ou a personalidade humana mais hedionda, em parte porque se assemelham tão intimamente em egoísmo, obstinação, orgulho falso, mau humor e pura mesquinhez. Ao final da narrativa, um confronto físico entre ambos deixa a menina morta, estrangulada e com a cabeça esmagada contra uma pedra, enquanto o avô sofre um ataque cardíaco, durante o qual tem sua última 'visão da floresta', em um dos parágrafos finais tipicamente devastadores de O'Connor” (Bloom, 2007, p. 14, tradução de nossa autoria).

contrário, estaríamos falando de acidentes comuns que surgem de falta de cuidado e negligência”. A monstruosidade de Sr. Fortune é, portanto, plenamente consciente, voluntária e reiterada; não há margem para a inocência ou a insanidade como desculpas.

Por fim, como argumenta Weinstock (2014, p. 41) “our monsters therefore tell us a great deal about ourselves – they tell us who we imagine we are, what we hope we’re not, and what we are afraid we might ourselves become.”⁷⁷ O avô-monstro de O’Connor é o retrato de um patriarca corrompido por orgulho, rancor e incapacidade de amar. Ele é o que tememos nos tornar quando nos recusamos a sentir, e justamente por isso, permanece como uma das figuras mais inquietantes da literatura gótica do século XX.

Agora vamos a uma pequena visão do infamiliar nesse conto. Nele, a manifestação se inscreve de forma fulcral na relação entre o velho Sr. Fortune e sua neta Mary Fortune. Essa relação é atravessada por elementos típicos do infamiliar freudiano: duplicação, repetição e, acima de tudo, a súbita conversão do familiar em algo profundamente perturbador.

Como nos lembra Freud, “o infamiliar é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 2010, p. 249). A figura de Mary Fortune, nesse sentido, pode ser interpretada, ainda que não literalmente, como uma espécie de duplo do avô, uma hipótese crítica que se aproxima, sem coincidir integralmente, da concepção freudiana de *Doppelgänger*.

Essa duplicação se manifesta desde o início do texto, quando Sr. Fortune reconhece na neta tanto traços físicos quanto psíquicos que espelham sua própria personalidade. Para nos mostrar isso, O’Connor escreve:

Ninguém gostava especialmente que Mary Fortune se parecesse com o avô à exceção do próprio velho. Ele entendia que isso contribuía bastante para o encanto que ela possuía. Pensava que ela era a criança mais esperta e mais bonita que ele alguma vez tinha visto e dava a entender aos outros que se acontecesse ele deixar alguma coisa a alguém, Mary Fortune seria necessariamente a destinatária. A miúda ia agora nos nove anos. Era baixa e atarracada como ele, tinha os olhos azuis muito claros, a testa larga e proeminente, o olhar fixo e penetrante e a compleição rica e corada dele; mas achava-a mais bonita por também se assemelhar a ele por dentro. Possuía, em extraordinária medida, a sua inteligência, a sua vontade firme e a sua determinação (O’Connor, 2006, p. 62).

A imagem de Mary Fortune como espelho do avô dissolve os limites do eu e inaugura o campo do infamiliar tal como formulado por Punter (1996), para quem esse fenômeno

⁷⁷ “nossos monstros, portanto, nos dizem muito sobre nós mesmos — dizem quem imaginamos ser, o que esperamos não ser e aquilo que tememos poder nos tornar.” (Weinstock, 2014, p. 41, tradução de nossa autoria).

“envolve fenômenos perturbadores como a repetição, a duplicação [...] e rupturas no que é familiar”. A hipótese do duplo aqui, portanto, opera mais como um mecanismo de colapso identitário do que como uma repetição literal do Doppelgänger freudiano. Ainda assim, como lembra Freud, o infamiliar está “relacionado ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (Freud, 2010, p. 248), especialmente quando o familiar se torna repentinamente estranho.

O vínculo entre avô e neta é descrito como algo quase espiritual, uma extensão intergeracional do mesmo ser, podendo ser percebido no trecho: “embora houvesse uma diferença de setenta anos entre ambos, a distância espiritual entre eles era mínima. A miúda era o único membro da família por quem ele sentia algum respeito” (O’Connor, 2006, p. 62). Nesse ponto, a distinção entre o eu e o outro já se encontra borrada, uma das condições propícias para o surgimento do infamiliar.

A ruptura ocorre quando Mary Fortune afirma sua autonomia e se alinha aos Pitts, ou seja, a família detestada pelo avô. Essa autoafirmação rompe com a projeção narcisista que o avô fazia da neta como um reflexo de si: o duplo recusa sua função especular. Por conseguinte, o assassinato que se segue ilustra o colapso total da ordem. Como retratado pela autora:

Com as mãos ainda cerradas à volta do pescoço dela, ele ergueu-lhe a cabeça e bateu-a com força uma vez contra a rocha que, por acaso, se encontrava por baixo dela. Malhou com a mesma parte mais duas vezes. Depois, olhando para o rosto no qual os olhos, rolando lentamente para trás, pareciam não lhe prestar a menor atenção, disse: Não existe um só pingão de Pitts em mim! (O’Connor, 2006, p. 86).

Ao assassinar a neta, Sr. Fortune tenta expulsar a alteridade que contaminou o reflexo idealizado de si, ou seja, ele tenta purificar o espelho. A frase que profere após o assassinato marca esse gesto de negação identitária: “Não existe um só pingão de Pitts em mim.”

O infamiliar se intensifica no desfecho, quando Mr. Fortune, após o crime, experimenta um esvaziamento total de si. Dessa forma:

Conseguiu levantar-se com dificuldade sobre as pernas pontapeadas e inseguras e dar dois passos, mas a dilatação do seu coração, que se tinha iniciado no carro, persistia ainda. Virou a cabeça e olhou para trás de si durante muito tempo para a pequena figura imóvel, com a cabeça em cima da rocha. Depois caiu de costas e olhou para cima, desamparado, seguindo os troncos nus até à copa dos pinheiros e o coração expandiu-se de novo com um movimento convulsivo (O’Connor, 2006, p. 87).

Finalmente, o colapso físico acompanha o colapso psíquico. O duplo foi destruído, mas a destruição do outro resultou, simbolicamente, na autodestruição. Como nota Asma, “há novas

formas de nos sentirmos estranhamente familiares e não familiares ao mesmo tempo” (Asma, 2009, p. 190), e o conto de O’Connor dramatiza esse limiar de maneira trágica. O eu que se via refletido no outro já não se reconhece, e o que resta é apenas o vazio que o familiar deixou ao se tornar irreconhecível.

4.2 “Gente boa da roça” – O santo monstro

“Gente boa da roça” se passa na propriedade rural de Mrs. Hopewell, uma mulher que valoriza a moralidade simples e o estilo de vida. Ela vive com sua filha adulta, Allegra, que desde a infância tem uma perna artificial devido a um acidente. Allegra mudou seu nome para Hulga numa demonstração de rebeldia e distanciamento da fé e das convicções tradicionais da mãe. Hulga é uma mulher estudada, cínica, ateuista e filosófica, com um doutorado em filosofia, que despreza a religião, a simplicidade e a ingenuidade da mãe e das pessoas ao redor, incluindo a empregada Mrs. Freeman. Como se vê no parágrafo adiante:

Mrs. Hopewell desculpava a atitude devido à perna da filha (atingida por um tiro, num acidente de caça, quando Allegra tinha dez anos). Para ela não era nada fácil compreender que a menina estava agora com trinta e dois anos e há mais de vinte tinha uma perna apenas. Considerava-a ainda uma criança por sentir seu coração dilacerar-se ao pensar que a pobre moça, cheia de viço e já com aquela idade, nunca sequer dera um só passo de dança ou tivera bons momentos de maneira normal. O nome dela, de fato, era Allegra mesmo. Porém, assim que saiu de casa, ao completar vinte e um anos, ela o mudou legalmente. Mrs. Hopewell estava certa de que pensara e repensara muito até chegar ao nome mais horrível existente em qualquer língua. Bastou-lhe estar fora de casa para trocar um nome tão bonito como Allegra, sem nada dizer à mãe senão depois de o ter feito. Para efeitos legais, seu nome agora era Hulga (O’Connor, 2017, p. 139).

Mrs. Freeman é uma mulher prática e observadora, com um olhar atento, que já conhece bem as nuances das pessoas da região. Ela é descrita como uma mulher curiosa e intrometida e que acaba sendo contratada apenas por falta de opção. O’Connor evidencia isso através da afirmação de que “a razão para mantê-los assim por tanto tempo era que, embora fossem pobres, não pertenciam à ralé, eram gente boa da roça” (O’Connor, 2017, p. 137). O trecho evidencia uma hierarquização interna da pobreza que dialoga diretamente com o contexto socio-histórico mobilizado pelo Gótico Sulista.

Longe de constituir um comentário neutro, essa distinção revela um sistema de valores que separa os pobres considerados socialmente aceitáveis, ou seja, os associados à vida rural, à moral cristã e à suposta respeitabilidade, daqueles identificados como “ralé”, isto é, sujeitos

marcados pela marginalização extrema e pelo estigma social. No Sul dos Estados Unidos do pós-guerra, marcado por precariedade econômica, heranças da escravidão e profundas desigualdades sociais, tal classificação operava como mecanismo de exclusão, reforçando preconceitos contra os mais vulneráveis.

Desse modo, o Gótico Sulista frequentemente evidencia uma lógica moralizante ao tratar a miséria como uma condição que envolve dimensões materiais e éticas de forma indissociável e socialmente construída, na qual determinados corpos e modos de vida são tolerados, enquanto outros são relegados à desumanização. Nesse sentido, a passagem dramatiza uma visão de mundo que sustenta hierarquias internas entre os pobres, elemento recorrente na crítica gótica às violências normalizadas do tecido social sulista.

Apesar de trabalhar para Mrs. Hopewell, a Mrs. Freeman possui uma visão mais realista e desconfiante da natureza humana em comparação com a perspectiva de Mrs. Hopewell, que acredita especialmente na bondade e simplicidade das pessoas do campo, a “gente boa da roça”. Para ela, as pessoas não são perfeitas e são dignas de confiança, ao menos as pessoas cristãs, que sejam pobres, mas não sejam “ralé”, tendo como mantra: “Nada é perfeito. Esse era um dos ditos favoritos de Mrs. Hopewell, que a três por dois também dizia: assim é a vida. A mais importante de suas frases era, contudo, esta: cada um tem o seu modo de ver” (O’Connor, 2017, p. 138)

A rotina pacata é quebrada pela chegada de Manley Pointer, um jovem vendedor de Bíblias, que aparece na fazenda vendendo seus livros. Mrs. Hopewell, com sua ingenuidade, classifica Manley como uma das boas pessoas, um jovem simples e sincero. O efeito produzido pela leitura é o de que o jovem se apresenta inicialmente como alguém revestido de uma aparência de confiabilidade, sustentada por uma máscara de respeitabilidade moral.

Assim, essa construção não é fortuita. Ela opera de modo deliberado ao acionar uma expectativa social amplamente difundida segundo a qual indivíduos que se declaram cristãos ou religiosos seriam, de forma imediata, associados à bondade, à retidão moral e à incapacidade de praticar atos violentos ou perversos. No contexto do Gótico Sulista, tal associação funciona como dispositivo narrativo que expõe a fragilidade dessa crença, revelando como discursos religiosos podem servir tanto à legitimação moral quanto à ocultação de práticas profundamente violentas ou eticamente problemáticas.

Desde sua aparição inicial, Manley constrói para si uma imagem de seriedade e respeitabilidade, apresentando-se como alguém que veio tratar de assuntos supostamente elevados e legítimos. Esse desempenho constrói confiança ao mesmo tempo em que mobiliza a culpa, sugerindo que a ausência da Bíblia em posição de destaque, como objeto exibido ou

quase ritualizado, configura uma falha moral, assim como a recusa em adquirir um novo exemplar.

Tal estratégia evidencia um mecanismo de projeção ética, no qual a aparência de devoção religiosa funciona como capital capaz de constranger e manipular os interlocutores. No interior da narrativa, essa fachada só é plenamente desestabilizada ao final do conto, quando se revela o abismo entre a persona moral cuidadosamente encenada e a violência latente que a sustenta, procedimento recorrente na narrativa de O'Connor para expor a fragilidade das associações automáticas entre religiosidade e virtude:

“Minha senhora, vim lhe falar de coisas sérias.”

“Pois bem, entre”, ela murmurou meio contrariada, porque o almoço já estava quase pronto. O rapaz, chegando à sala de visitas, sentou-se na beirada de uma cadeira de espaldar, pôs a mala entre os pés e deu umas olhadas em volta, como se pelas condições do ambiente ele avaliasse a freguesa. Nos dois aparadores suas pratarias brilhavam; e ela pôde concluir que ele nunca havia estado numa sala tão chique.

Mrs. Hopewell não gostava de ser feita de boba. “O que é que está vendendo?”, ela perguntou.

“Bíblias”, disse o rapaz, que percorreu com os olhos todo o espaço ao redor e só depois disse ainda: “Pelo que vejo, a senhora não tem em sua sala uma Bíblia para famílias; é o que está faltando aqui.”

Como Mrs. Hopewell não podia dizer: “Minha filha, que não crê em Deus, não me deixaria ter uma Bíblia na sala”, ela se enrijeceu um pouco e disse: “Minha Bíblia fica na minha cabeceira.” Mas não era verdade: o livro andava lá pelo sótão. [...]

“Para um cristão, a palavra de Deus, que ele já traz no coração, deve também estar em todos os cômodos da casa. E eu sei que a senhora é uma boa cristã, porque está escrito em seu rosto.”

“Pouca gente hoje, pra falar a verdade, quer comprar uma Bíblia — e além do mais, minha senhora, sei que eu sou muito humilde, que sou um rapaz da roça. Nem as coisas que tenho de dizer eu sei falar muito bem.” A essa altura ergueu os olhos e, num relance, fitou-lhe a face inamistosa. “Pessoas assim como a senhora não podem mesmo perder tempo com uns roceiros que nem eu!” (O'Connor, 2017, p. 143).

A caracterização inicial do personagem como alguém digno de confiança é reforçada pela própria voz narrativa, que afirma: “ele quase me matava de tédio, meu Deus, mas era tão sincero e puro que eu não podia ser grosseira com ele. Gente boa mesmo, sabe, gente boa da roça — sal da terra” (O'Connor, 2017, p. 143). A expressão “sal da terra”, de origem bíblica, carrega um forte valor moral, sendo tradicionalmente associada à ideia de pureza, retidão e exemplaridade ética, sobretudo quando vinculada à vida simples e rural.

Entretanto, esse elogio não opera como confirmação de virtude, na verdade sinaliza um

mecanismo narrativo que explicita a confiança automática depositada em determinados sujeitos a partir de marcadores morais e religiosos socialmente legitimados. Ao associar o personagem à figura do “sal da terra”, a narrativa revela como valores cristãos e idealizações do campo funcionam como garantias invisíveis de bondade.

Em contraste com a imagem de respeitabilidade projetada por Manley, Hulga é apresentada pela narrativa como uma figura marcada pelo distanciamento afetivo e pelo desprezo intelectual em relação aos outros, especialmente aos religiosos e aos habitantes do meio rural, a quem percebe como inferiores. Essa postura é evidenciada na descrição:

Allegra passava os dias lendo, afundada numa poltrona. De vez em quando ela saía para dar uma volta, mas não gostava de cachorros, gatos, passarinhos, flores, nem da natureza nem de rapazes bonitos. Nos rapazes bonitos, se os olhasse farejava tão só a ignorância que tinham (O’Connor, 2017, p. 142).

O isolamento voluntário, aliado à convicção de superioridade intelectual, sustenta uma visão instrumental das relações humanas, na qual os outros se tornam objetos de análise ou de manipulação. É nesse registro que Hulga rapidamente identifica Manley como um alvo conveniente para suas investigações filosóficas e para o exercício de um controle emocional que supõe dominar. O encontro entre ambos, por ela encarado como oportunidade de expor a ingenuidade alheia e reafirmar sua própria autoridade intelectual, inscreve-se em uma dinâmica de poder que a narrativa gradualmente desmorona, preparando o terreno para a inversão crítica que desestabiliza suas certezas:

Durante a noite ela havia imaginado que o seduzia. Imaginou-os a andar pela fazenda até alcançarem o celeiro por trás das duas lavouras mais ao fundo, e que lá, na sua fantasia, as coisas chegaram a tal ponto que lhe foi muito fácil enfeitiçá-lo, para depois, é claro, ela ter de levar em conta o remorso dele. Até mesmo em mente inferior um verdadeiro gênio é capaz de incutir determinada ideia. Mas ela também imaginou que tomava nas próprias mãos o seu remorso e o transformava numa compreensão mais aprofundada da vida. Despia-o de toda vergonha, tornando-a assim em coisa útil (O’Connor, 2017, p. 150).

Quando saem para o encontro, Manley reforça a imagem de prestatividade e cuidado que vinha construindo desde sua apresentação inicial, confirmando, em aparência, o papel do homem sério e atencioso que afirmara ser. Sua postura manifesta-se sobretudo na atenção dispensada aos movimentos de Hulga, aproximando-se para afastar do caminho as plantas espinhosas e as irregularidades do terreno, de modo a facilitar sua travessia e evitar que tropece com a perna de madeira. Esse gesto, contudo, ultrapassa a dimensão da simples gentileza e incide diretamente sobre um dos símbolos centrais da narrativa. A perna de madeira funciona

como eixo da identidade de Hulga: enquanto a possui, ela a investe de significados ligados à autonomia, à inteligência e ao controle que acredita exercer sobre os outros.

A retirada desse elemento, por sua vez, marca a exposição de uma vulnerabilidade radical, descrita pela narrativa em termos próximos ao desnudamento, como se, sem a perna, Hulga se encontrasse desprotegida e fragilizada. Nesse deslocamento, a aparente solicitude de Manley revela-se parte de um processo mais amplo de inversão de poder, no qual a confiança inicial cede lugar à dependência e à perda de controle

No encontro no celeiro, a postura de Manley sofre um deslocamento notável, rompendo com a imagem inicial de respeitabilidade e revelando um comportamento progressivamente inadequado. O espaço isolado intensifica essa transformação e culmina no beijo, o primeiro de Hulga, que ela procura neutralizar por meio de uma performance de indiferença, fingindo tratar-se de um gesto trivial e habitual, como estratégia para preservar sua suposta superioridade emocional e intelectual. Em seguida, Manley passa a adotar um discurso afetivo excessivo e desproporcional ao contexto do encontro, como se observa na passagem:

Ele sussurrou que a amava, que sabia ter tido amor por ela desde que a viu pela primeira vez, mas seus sussurros eram também infantis, como os protestos da criança que está caindo de sono e a mãe põe na cama. Ao longo de tudo isso, nunca ela parou de pensar, nem se perdeu, por um segundo que fosse, nas suas próprias sensações. ‘Você nem disse que me ama’, ele por fim suspirou, desencostando-se dela. ‘Você tem de dizer.’ (O’Connor, 2017, p. 153).

A infantilização do discurso amoroso, aliada à insistência em obter uma declaração recíproca, introduz uma dissonância que compromete a veracidade da encenação afetiva e sugere uma manipulação consciente da linguagem do amor. Nesse ponto, a narrativa abre espaço para a suspeita quanto às intenções de Manley, uma vez que a declaração abrupta de amor funciona menos como expressão genuína de afeto e mais como instrumento para desarmar as defesas de Hulga, preparando o terreno para a inversão de poder que se seguirá.

Mesmo diante da insistência de Manley, Hulga resiste a declarar amor, procurando manter uma posição de controle por meio de respostas calculadas e de uma afirmação explícita de superioridade intelectual, como se observa no diálogo:

‘Gostar eu gosto’, ela disse, e acrescentou: ‘De certa forma. Mas devo lhe dizer uma coisa. Não pode haver nada de desonesto entre nós.’ Olho no olho, após erguer a cabeça dele, ela concluiu: ‘Na verdade eu tenho trinta anos e uma porção de diplomas.’ O rapaz, embora se mostrasse irritado, persistia. ‘E daí?’, ele disse. ‘Estou pouco ligando pra tudo o que você fez. Só quero saber é se me ama ou não, entendeu? Sim ou não?’ Agarrou-a então e freneticamente cobriu-lhe o rosto de beijos, até que enfim ela dissesse: ‘Sim, sim.’ ‘Tá’, ele disse, deixando-a livre.

‘Mas então prova.’ (O’Connor, 2017, p. 154).

A recusa inicial, seguida da concessão forçada, expõe o esgotamento da estratégia de distanciamento intelectual de Hulga, que se vê compelida a responder nos termos impostos por Manley. A exigência de uma “prova” desloca a cena do plano discursivo para o corporal e inaugura uma escalada de estranhamento, na qual a linguagem afetiva funciona como instrumento de coerção. Ao aceitar o desafio e subestimar o interlocutor, acreditando manter o controle da situação por meio de sua inteligência, Hulga não percebe que a dinâmica de poder já foi invertida, como se vê:

E ela deduziu que estava, pela primeira vez em sua vida, face a face com a verdadeira inocência. Aquele rapaz, com um instinto que provinha de além da sabedoria, tinha encontrado a verdade a seu respeito. Um minuto depois, quando em voz alta e áspera ela disse “Está bem”, foi como entregar-se de vez ao outro; como se, perdendo sua própria vida, milagrosamente ela a reencontrasse na dele. (O’Connor, 2017, p. 155)

Em um primeiro momento, Hulga interpreta a própria exposição como um gesto positivo, associando a entrega e a vulnerabilidade a uma experiência de confiança e intimidade que acredita controlar. É nesse registro que atende ao pedido de Manley: “‘Agora me mostra como você tira e põe.’ Ela assim fez, para ele ver, e ele depois a tirou com as próprias mãos, pegando-a tão ternamente como se fosse uma perna de verdade. ‘Tá vendo?’ ‘Eu também já sei fazer!’” (O’Connor, 2017, p. 155).

A delicadeza do gesto reforça, para Hulga, a impressão de que Manley estaria genuinamente encantado por ela, revelando uma ingenuidade que contrasta com o desprezo intelectual que costuma dirigir aos outros. Ao presumir domínio da situação, Hulga não percebe que a cena marca um ponto de inflexão decisivo, ou seja, a retirada da perna, antes investida de significado como fonte de autonomia e controle, passa a funcionar como instrumento de dependência. Quando, já em situação de vulnerabilidade real, ela solicita que Manley recoloca a perna no lugar, torna-se evidente que o poder corporal foi deslocado, expondo a fragilidade da posição que ela acreditava sustentar:

“Põe de novo ela aqui”, ela disse. Já estava pensando que ia fugir com ele, que a cada noite viria tirar-lhe o membro postiço, para recolocá-lo na manhã seguinte. “Põe de novo”, ela insistiu. “Espera”, disse ele, deixando a prótese em pé, mas fora do alcance dela. “Fica um pouco sem ela. Fica comigo, em vez disso.” Alarmada, ela deu um gritinho, mas ele a empurrou deitada, voltando a lhe dar mais beijos. A ausência da perna tornava-a inteiramente dependente dele. Seu

cérebro parecia ter parado de pensar para sempre, exercendo agora outra função na qual não era tão bom. Diferentes expressões iam e vinham em seu rosto. De vez em quando o rapaz olhava para trás, para onde deixara a prótese, na qual seus olhos se cravavam como duas pontas de aço. Finalmente ela o afastou e disse: “Põe no lugar, põe.”
“Espera aí”, disse ele (O’Connor, 2017, p. 155).

Portanto, Hulga percebe que está fisicamente vulnerável por causa de sua perna ter sido retirada, o gesto de Manley simboliza a derrubada das defesas e a revelação da verdadeira visão sobre si mesma e sobre o mundo, além de representar a virada sobre a detenção do verdadeiro poder naquela situação.

A monstruosidade de Manley Pointer se manifesta na forma lógica e frequente com que ele conduz suas ações. Diferentemente de figuras monstruosas associadas ao descontrole ou à irrupção do impulso, Manley opera segundo um método. Dessa forma, ele aproxima-se por meio da linguagem religiosa, identifica fragilidades específicas e transforma símbolos de fé e confiança em instrumentos de apropriação e violência.

Nesse sentido, sua atuação se inscreve no que Jeffrey Andrew Weinstock identifica como uma tradição de monstros americanos, ou seja, “those monsters having a strong religious or spiritual quality”⁷⁸ (Weinstock, 2014, p. 71). Manley não é sobrenatural, mas participa dessa lógica ao instrumentalizar o sagrado como meio de acesso ao outro, produzindo medo, submissão e perda de autonomia.

A encenação da simplicidade de Manley sofre um colapso definitivo quando ele abre o malote e revela que as Bíblias, longe de cumprirem qualquer função devocional, estão vazias. O objeto que até então operava como símbolo máximo de moralidade e confiança converte-se em compartimento de ocultação, expondo um conteúdo que inclui um frasco de uísque, um baralho obscuro e uma pequena caixa destinada à “prevenção de doenças”, prontamente rejeitada por Hulga. A cena é descrita com minúcia ritualizada:

‘Espera aí’, disse ele. Esticou-se para o outro lado, puxou a mala para perto e abriu-a. Não havia nada dentro, a não ser o próprio forro azul-claro todo manchado, e as duas Bíblias. Ele apanhou uma delas, levantou a capa. A Bíblia, sendo oca, continha um frasco de uísque, um baralho e uma caixinha azul com algo impresso. Pôs tudo isso diante dela, mas a intervalos regulares, uma coisa de cada vez, como alguém que apresentasse oferendas no altar de uma Deusa. A caixa azul ele pôs na mão da moça. ESTE PRODUTO SÓ DEVE SER USADO NA PREVENÇÃO DE DOENÇAS. Ela leu a advertência e deixou a caixa cair. Ele, enquanto isso, destampava o frasco. Parou um instante e, com um sorriso, apontou para o baralho. Não era dos mais comuns, pois cada carta, no reverso, tinha uma imagem obscena. ‘Toma um gole’, ele disse, oferecendo-lhe a

⁷⁸ “aqueles monstros que possuem uma forte qualidade religiosa ou espiritual” (Weinstock, 2014, p. 71, tradução de nossa autoria).

garrafinha primeiro. Segurava diante dela, mas a moça, como alguém mesmerizado, nem se mexeu. Quando enfim ela falou num murmúrio, sua voz tinha quase um tom de súplica: ‘Você então não é gente boa da roça?’ (O’Connor, 2017, p. 156).

O gesto de apresentar os objetos como oferendas intensifica o efeito de profanação, subvertendo símbolos religiosos e escancarando a distância entre aparência e realidade. Ao mesmo tempo em que revela a hipocrisia e o cinismo de Manley, a cena expõe a fragilidade do olhar de Hulga, que havia projetado no outro uma imagem de ingenuidade e pureza baseada em marcadores morais e sociais. O reconhecimento tardio, formulado na pergunta quase suplicante sinaliza o momento em que sua leitura do mundo se desfaz, tornando evidente que a figura do “bom homem da roça” não passava de uma construção ilusória, sustentada por pressupostos que a própria narrativa se encarrega de desmontar.

A monstruosidade que ele encarna é relacional e comparativa, construída sempre em oposição àquele que engana. Como observa Weinstock, “human beings define that which is monstrous in relation to themselves”⁷⁹ (Weinstock, 2014, p. 74). Portanto, Manley se constitui como esse “outro” não por ser radicalmente distinto, mas por mimetizar perfeitamente as expectativas morais que lhe são atribuídas, apenas para esvaziá-las de sentido. A revelação final, marcada pelo roubo de próteses, pela troca recorrente de identidades e pela descrença absoluta, aponta para uma violência reiterada, configurando um padrão de ação no qual as pessoas são reduzidas à condição de objetos passíveis de coleção.

Esse momento constitui o ápice da inversão de poder na narrativa, condensando a desmontagem definitiva da imagem do “bom cristão” cuidadosamente encenada por Manley. A violência que se instala alcança o corpo de forma direta e concreta, assumindo contornos explícitos e evidenciando uma assimetria radical de forças: Manley detém o controle físico absoluto sobre Hulga, enquanto ela, imobilizada e privada da perna artificial, passa a agir movida pelo medo. A tentativa de nomeá-lo novamente como “gente boa da roça” funciona menos como constatação e mais como estratégia desesperada de apaziguamento, como se a evocação daquela identidade moral pudesse conter a escalada da agressão:

Quando enfim ela falou num murmúrio, sua voz tinha quase um tom de súplica: “Você então não é gente boa da roça?” O rapaz, de cabeça empinada, só agora parecia começar a entender que ela talvez estivesse a fim de insultá-lo. “Sou, né”, disse ele, repuxando um pouco os lábios, “mas ninguém me passa pra trás. Em qualquer dia da semana eu sou igual a você.”

⁷⁹ “os seres humanos definem aquilo que é monstruoso em relação a si mesmos” (Weinstock, 2014, p. 74, tradução de nossa autoria).

“Me dá a perna”, ela disse. Mas ele, com o pé, empurrou-a mais para longe. “Ah, deixa disso, vai!

Agora é que é hora de se divertir”, disse insinuantemente. “A gente ainda nem se conhece direito.”

“Me dá a minha perna!”, ela gritou, tentando em vão se esticar para alcançá-la, pois facilmente ele a reteve deitada. [...]

Ela, quase roxa de raiva, disse em tom quase inaudível: “Estou vendo que bom cristão você é! Pois sim, é igual a todos eles: diz uma coisa, mas faz outra. É mesmo, é um perfeito cristão, é...” (O’Connor, 2017, p. 156).

A recusa em devolver a prótese, acompanhada do tom insinuante e da contenção física, inscreve a cena em um campo de ameaça concreta, no qual a violência sexual é sugerida sem necessidade de explicitação direta. O episódio expõe, de modo brutal, como a retórica da moralidade religiosa pode coexistir com práticas de dominação extrema, tornando visível o abismo entre discurso e ação e levando ao colapso definitivo das ilusões que sustentavam a leitura de Hulga sobre o outro e sobre si mesma.

Em seguida, Manley abandona qualquer resquício da máscara moral que sustentara até então e explicita, de forma agressiva, o caráter instrumental de sua performance religiosa. Ao afirmar seu descrédito, ele se coloca deliberadamente na mesma posição de Hulga enquanto descrente, mas reivindica para si uma superioridade fundada não no pensamento, e sim na astúcia prática; isto é, na capacidade de manipular o discurso religioso como ferramenta de engano.

Essa revelação desestabiliza definitivamente a hierarquia que Hulga acreditava estabelecer entre ambos, ao mostrar que o ceticismo, longe de funcionar como garantia de lucidez ou proteção, não a impediu que ela fosse capturada por uma lógica de dominação que ela subestimara. O momento é explicitado na cena:

“Nele, a raiva o fez torcer a boca. “Espero que você não ache”, disse cheio de indignação, “que eu acredito nessa bosta! Posso até vender Bíblias, mas não sou doido nem nasci ontem. Sei seguir o meu caminho!”

“Me dá a minha perna!”, ela berrou. Ele, pulando em pé, agiu com tal rapidez que ela mal viu que enfiava tudo na Bíblia, o baralho, a caixinha azul, e jogava a Bíblia na mala. Mas viu com muita clareza que ele pegou a perna também, vendo-a em seguida, num relance, a desolada jazer dentro da mala, com uma Bíblia de cada lado, nas suas extremidades. O rapaz bateu atampa com força e, fechada a mala, passou-a pelo buraco, mandou-a lá para baixo e logo atrás foi descendo.” (O’Connor, 2017, p. 156).

A cena atinge seu desfecho com o roubo da perna artificial de Hulga, elemento que concentra de forma exemplar sua fragilidade física e a dependência que ela procura ocultar sob uma postura de cinismo intelectual e autossuficiência filosófica. Ao apropriar-se da prótese, Manley retira de Hulga o suporte material que lhe permitia agir e se deslocar, submetendo-a a

uma forma extrema de agressão que atinge simultaneamente o corpo e a possibilidade de autonomia. Essa dinâmica é explicitada em sua fala final, na qual ele revela a recorrência de suas práticas e a fluidez identitária que lhe permite circular impunemente:

“Tenho uma porção de coisas interessantes”, disse. “Com outra mulher, assim também, consegui até um olho de vidro uma vez. E é bobagem pensar em me pegar, porque na verdade eu não me chamo Pointer. Uso um nome diferente em cada casa em que entro e nunca fico muito tempo num lugar só. Além disso, tem outra coisa, Hulga”, acrescentou, pronunciando o nome como se o achasse bem desprezível, “fique sabendo que você não é tão esperta. Desde que nasci eu não acredito em nada!” (O’Connor, 2017, p. 157).

A enumeração de objetos corporais roubados e a confissão da descrença funcionam como provocação final, além de indicar um padrão reiterado de exploração que combina engano financeiro, manipulação afetiva e domínio corporal; ou seja, Manley é um predador. Ao instrumentalizar o discurso religioso como via de acesso e de confiança, ele encarna uma monstruosidade ordinária característica do Gótico Sulista, configurada como prática recorrente inscrita no cotidiano e integrada às relações sociais.

Essa dimensão predatória é sintetizada por Chad Rohman em *Awful Mystery: Flannery O’Connor as Gothic Artist* (2014) ao definir Manley como “a devilish savior in disguise, who corners her in a darkened and dusty hayloft and methodically, cunningly, and erotically strips her of both her artificial leg and presumptions”⁸⁰ (Rohman, 2014, p. 310). O gesto de retirar a perna artificial revela uma lógica de dominação que combina cálculo, erotização da vulnerabilidade e apropriação do corpo do outro.

Nesse ponto, Manley se alinha ao universo narrativo descrito por Lloyd como “peopled with alienated, limbless, deformed and estranged characters; we witness shocking acts of violence, such as self-blinding and cold-blooded murder; we discover, often, the darkest of human desires”⁸¹ (Lloyd, 2016, p. 88), exercendo um papel central na formação dessa configuração, em vez de figurar como uma exceção.

No Gótico Sulista, a ambiguidade ética que atravessa as personagens resulta de processos históricos e sociais que estruturam suas ações. Pobreza, violência estrutural e desagregação social produzem sujeitos cujas ações dificilmente se alinham a categorias estáveis

⁸⁰ “um salvador diabólico disfarçado, que a encerrala em um sótão de feno escuro e empoeirado e, de modo metódico, astuto e erótico, a despoja tanto de sua perna artificial quanto de suas presunções” (Rohman, 2014, p. 310, tradução de nossa autoria).

⁸¹ “povoado por personagens alienados, mutilados, deformados e estranhados; testemunhamos atos chocantes de violência, como o autocegamento e o assassinato a sangue-frio; descobrimos, com frequência, os mais sombrios desejos humanos” (Lloyd, 2016, p. 88, tradução de nossa autoria).

de bem e mal. Nesse horizonte, o erro pode ser entendido como expressão de limite humano e de adaptação precária a um mundo marcado pela crise. A conduta de Manley Pointer, entretanto, não se inscreve nesse campo de ambivalência tão simplificada. Suas ações revelam intencionalidade reiterada, planejamento e consciência plena da vulnerabilidade alheia.

A adoção deliberada de identidades falsas, a instrumentalização do discurso religioso, a sedução calculada e a imobilização física de Hulga configuram um padrão de ação que ultrapassa o erro circunstancial e se aproxima de uma violência eticamente orientada. Ainda que o personagem possa ser situado em um contexto social marcado por deslocamento e ausência de pertencimento que são marcas recorrentes do pós-guerra, a narrativa não autoriza que tais fatores funcionem como explicação suficiente para seus atos.

O que emerge é um exercício consciente de dominação, no qual o grotesco se materializa no corpo e na ação. Como observa a crítica, “such grotesque bodies, materializing the novel’s complex relations between religion, violence, humanity sin, and poverty, signify the regional mode of O’Connor’s Southern Gothic”⁸² (Lloyd, 2016, p. 89), evidenciando que o conto se ancora na convergência entre corpo, violência e história. Nesse contraste, Hulga permanece circunscrita ao plano da indiferença e da hostilidade, enquanto Manley atravessa esse limite e se estabelece como figura de monstrosidade ética deliberada, que avança para os limites do corpo.

Além disso, a monstrosidade de Manley Pointer não pode ser compreendida como mera vilania individual nem como desvio psicológico isolado. Ela se constrói a partir de um deslocamento que o afasta do campo do humano inteligível, aproximando-o daquilo que Stephen T. Asma define como propriamente monstruoso. Como afirma o autor em *On Monsters*, “still, the parameters of the monster epithet are not infinitely malleable, and one can assume that ordinary language users are somewhat coherent in their application of such labels”⁸³ (Asma, 2009, p.205).

Dessa forma, o monstro não é qualquer criminoso, é especificamente aquele cujas ações ultrapassam os motivos reconhecíveis da violência. Ainda para Asma (2009) um criminoso que mata por interesse financeiro ou por vingança amorosa é, sem dúvida, repugnante, mas ainda assim permanece compreensível, ao menos em termos conceituais. Já o monstro, ao contrário,

⁸² “tais corpos grotescos, ao materializarem as complexas relações do romance entre religião, violência, humanidade, pecado e pobreza, significam o modo regional do Gótico Sulista de O’Connor” (Lloyd, 2016, p. 89, tradução de nossa autoria).

⁸³ “ainda assim, os parâmetros do epíteto ‘monstro’ não são infinitamente maleáveis, e pode-se supor que os usuários da linguagem comum sejam relativamente coerentes na aplicação desse tipo de rótulo” (Asma, 2009, p. 205, tradução de nossa autoria).

é uma pessoa cujas ações a colocaram para fora dos limites do que pode ser reconhecido como humano.

Manley se enquadra precisamente nesse ponto de exclusão. Seu gesto não responde a interesse material, autopreservação ou paixão. Não há ganho econômico, não há vingança, não há sequer conflito prévio. O que resta é a ausência de motivo legível, elemento que, segundo Asma, desloca o agente da esfera do trágico para a do monstruoso. A violência de Manley é gratuita no sentido mais estrito, logo, ela se justifica apenas por si mesma.

Essa gratuidade pode ser compreendida à luz da dinâmica pulsional. Em condições ordinárias, essa força é regulada pela formação do Ego e, posteriormente, pela internalização das normas sociais no Superego.

Rage is a powerful force that, along with other socially deleterious impulses, lives like a frustrated virus in the dark cellars of the Id. The Ego (the “I”) emerges slowly in the postuterine life of the baby and forms a node of conscious awareness, a locus of self-identity. But unfortunately it all goes wrong sometimes. When conditions are right, the viral rage escapes the usual Superego subjugation and vents its terrible energy on hapless victims⁸⁴ (Asma, 2009, p. 209).

Em Manley, a violência não se anuncia por sinais de fúria ou perturbação, mas pela ausência completa de conflito interno; é justamente essa normalidade aparente, desprovida de hesitação ou excesso afetivo, que confere à sua conduta um caráter propriamente monstruoso. Essa retirada é central para sua configuração monstruosa. Como afirma Kirk o personagem não é “gente boa da roça”.

Na verdade, ele não pertence a nenhuma categoria social estável dentro do universo do conto. Antes, “he turns out to be a force of evil that appears, like so many of O’Connor’s devil figures, seemingly out of nowhere, then retreats intact and back into the nowhere from which he came”⁸⁵ (Kirk, 2008, p. 86).

A falta de ancoragem social de Manley impede qualquer forma de enquadramento ou resposta coletiva, portanto ele não é absorvido por categorias, não sofre sanção e não deixa rastro de pertencimento, funcionando na narrativa como uma fratura momentânea que se abre

⁸⁴ “A raiva é uma força poderosa que, junto a outros impulsos socialmente deletérios, habita como um vírus frustrado nos porões escuros do Id. O Ego (o ‘eu’) emerge lentamente na vida pós-uterina do bebê e forma um núcleo de consciência, um locus de identidade do eu. Mas, infelizmente, às vezes tudo dá errado. Quando as condições são favoráveis, essa raiva viral escapa à subjugação habitual do Superego e descarrega sua terrível energia sobre vítimas indefesas” (Asma, 2009, p. 209, tradução de nossa autoria).

⁸⁵ “ele acaba se revelando uma força do mal que surge, como tantas figuras diabólicas de O’Connor, aparentemente do nada e, em seguida, se retira ileso, retornando ao mesmo nada de onde veio” (Kirk, 2008, p. 86, tradução de nossa autoria).

e se fecha sem resolução.

Por fim, o desfecho do conto reforça, de forma silenciosa e contundente, a lógica que atravessa toda a narrativa, isto é, a dissociação entre aparência moral e realidade ética. Enquanto Manley se afasta após o ato de violência, Mrs. Hopewell e Mrs. Freeman permanecem na fazenda, alheias ao que acaba de ocorrer, reiterando a leitura ingênua que sustentaram desde o início. A crença de Mrs. Hopewell na bondade associada à simplicidade se mantém intacta, mesmo após a passagem do vendedor, a quem ela ainda identifica positivamente: “Parece aquele rapaz de ontem, tão gentil e tão sem graça, que quis me vender a Bíblia” (O’Connor, 2017, p. 157).

A persistência dessa percepção indica que o horror da narrativa reside na naturalização de Manley como “gente boa” pela ordem social, mesmo após os atos hediondos que estruturam suas ações. O conto se encerra, assim, reafirmando que, no universo de O’Connor, a monstrosidade não se anuncia de imediato nem se apresenta de forma espetacular, operando justamente na zona em que a confiança e a violência coexistem sem fricção aparente.

Agora, partindo para uma leitura orientada pelo conceito do infamiliar, o conto permite compreender o tipo de perturbação que estrutura a relação entre Hulga e Manley Pointer. Em Freud (1919/2010), o infamiliar designa o retorno inquietante daquilo que foi recalçado e que já pertenceu ao campo do íntimo e do familiar, assumindo caráter ameaçador ao reaparecer sob uma forma distorcida. Trata-se de um efeito ligado à falha da fronteira entre o eu e o não-eu, frequentemente mobilizado por figuras de duplicação, substituição ou reversão identitária.

No conto, Hulga é apresentada desde o início como uma identidade construída por oposição. Sua formação intelectual, seu ateísmo militante e mesmo a adoção do nome “Hulga” funcionam como gestos deliberados de negação do universo da mãe, que é permeado pela ingenuidade, a religião, os valores e costumes do campo. Como observa Asals (2007, p. 120), “Hulga as an antiself to her mother and then reveals the joy hidden beneath but it does so through an exchange of apparent identities between the girl and the Doppelganger of the Bible salesman”⁸⁶, evidenciando que essa identidade negativa não é estável, que se sustenta numa relação conturbada. A recusa de Hulga não elimina o vínculo com aquilo que ela rejeita; ao contrário, mantém esse vínculo sob a forma do recalque, preparando o terreno para seu retorno infamiliar.

Esse retorno ocorre por meio da figura de Manley Pointer. Longe de ser apenas um

⁸⁶ “Hulga funciona como um antieu em relação à sua mãe e, em seguida, revela a alegria oculta sob essa oposição, mas o faz por meio de uma troca de identidades aparentes entre a jovem e o duplo do vendedor de Bíblias” (Asals, 2007, p. 120, tradução de nossa autoria).

antagonista externo, ele opera como um duplo estrutural de Hulga. Ainda segundo o autor, “the Doppelgänger by definition creates a configuration of antitheses, of the acknowledged and the unacknowledged, of conscious and denied selves”⁸⁷ (Asals, 2007, p. 120). Manley encarna precisamente aquilo que Hulga não reconhece em si mesma: o niilismo radical, a recusa de qualquer fundamento moral ou metafísico e a instrumentalização do outro como objeto. A Bíblia oca que ele carrega se torna um signo material dessa duplicação, um simulacro de crença que espelha o simulacro de autonomia intelectual de Hulga.

O efeito infamiliar emerge porque Manley não se apresenta como um estranho evidente. Ele surge como figura excessivamente familiar, o vendedor de Bíblias, o “bom rapaz do interior”, o representante de um mundo que Hulga acredita dominar intelectualmente. Essa familiaridade é decisiva, uma vez que o infamiliar, em Freud, não nasce da alteridade radical, mas da proximidade enganosa. A cena do celeiro torna explícita essa dinâmica quando Hulga percebe que suas categorias de leitura, racionalidade, ironia, superioridade intelectual falham já que são antecipadas e manipuladas por Manley.

Por fim, como observa Asals, “in O'Connor's tales this antithesis undergoes an intense pressure which drives it toward destruction; the result is a radical sundering which proclaims the failure of self-reconciliation”⁸⁸ (Asals, 2007, p. 120). O infamiliar se articula tanto na figura de Manley Pointer quanto no reconhecimento imposto a Hulga diante do colapso de seu projeto de autossuficiência. O estranhamento produzido pelo conto emerge, assim, do retorno daquilo que havia sido negado como parte constitutiva do sujeito, deslocando o foco da ameaça para o interior da própria identidade.

Nos próximos pontos, a análise desloca-se para “A vida que você salva pode ser a sua”, ampliando a investigação da monstrosidade e do infamiliar em Flannery O’Connor a partir de outra configuração narrativa e de novas relações de poder, identidade e exclusão, de modo a aprofundar a compreensão dessas categorias em diferentes arranjos ficcionais.

4.3 “A vida que você salva pode ser a sua” O monstro diabólico

“A vida que você salva pode ser a sua” é um conto de Flannery O’Connor que se insere em um padrão narrativo recorrente em sua obra, marcado pela chegada de um estranho a um

⁸⁷ “o doppelgänger, por definição, cria uma configuração de antíteses, entre o reconhecido e o não reconhecido, entre o eu consciente e o eu negado” (Asals, 2007, p. 120, tradução de nossa autoria).

⁸⁸ “nos contos de O’Connor, essa antítese sofre uma pressão intensa que a conduz à destruição; o resultado é uma cisão radical que proclama o fracasso da autorreconciliação” (Asals, 2007, p. 120, tradução de nossa autoria).

espaço doméstico rural habitado por mulheres e suas filhas. Conforme observa Kirk (2008) a narrativa apresenta a figura do forasteiro que se aproxima desse núcleo familiar e passa a interferir em sua dinâmica cotidiana. O cenário da fazenda, frequente nos contos da autora, dialoga com o universo rural em que O'Connor viveu em Andalusia ao lado da mãe, sem que essa aproximação implique uma leitura biográfica direta.

Inicialmente, o visitante pode ser percebido como um homem de passagem, cuja presença parece não representar ameaça imediata; ao longo do conto, contudo, essa visita se revela decisiva para o destino de uma personagem marcada pela vulnerabilidade. A narrativa começa com a chegada de Mr. Tom T. Shiftlet, um homem de aparência peculiar e um braço amputado, a uma fazenda isolada onde vivem uma velha chamada Lucynell Crater e sua filha, também chamada Lucynell. A filha tem 30 anos, mas é descrita como uma jovem inocente, surda e que não fala com facilidade, com uma aparência angelical. A velha, ao ver o homem se aproximar, percebe que ele é um vagabundo, mas não sente medo dele:

O olhar de Mr. Shiftlet, muito claro e esperto, já passara a essa altura em revista tudo o que havia no quintal — a bomba-d'água num canto e a grande figueira na qual umas três ou quatro galinhas estavam se empoleirando — e se movera para um barracão, onde ele viu a traseira, retangular e enferrujada, de um automóvel. “As senhoras dirigem?”, perguntou. “Há quinze anos que esse carro não anda”, a velha disse. “Deixou de andar no dia em que o meu marido morreu.” “Nada é mais como era”, disse ele. “O mundo está ficando podre.” “É verdade”, a velha disse. “O senhor é daqui?” “Meu nome é Tom T. Shiftlet”, disse ele, dando uma olhada nos pneus. “Muito prazer em conhecê-lo”, a velha disse. “Pois eu me chamo Lucynell Crater, e a minha filha também, Lucynell Crater. Que anda fazendo por aqui, Mr. Shiftlet?” (O'Connor, 2017, p. 45).

Mr. Shiftlet se apresenta como um carpinteiro e começa a trabalhar na fazenda em troca de comida e abrigo, dormindo no carro velho e enferrujado que está parado há anos no local. Ele conserta várias coisas na propriedade e até ensina Lucynell a dizer a palavra "passarinho", o que deixa a velha muito feliz. Mr. Shiftlet se apresenta como um homem aparentemente decente, portador de um discurso manso e reflexivo, marcado por indagações sobre o que significa ser homem.

Ao formular essas questões, ele constrói uma distinção entre si e uma categoria de homens que descreve como destituídos de palavra, valor ou confiabilidade, posicionando-os como “outros” e, assim, afastando-se estrategicamente desse grupo. Portanto, desde o início é possível perceber que ele é um personagem não-confiável, apesar de sua fala tentar exprimir o contrário, como se vê em:

“As pessoas, sabe”, ele disse, “nem se importam de estar mentindo. Já eu, uma coisa, talvez, posso lhe garantir: sou homem; mas...”, fez uma pausa e assumiu um tom tenebroso, “o que é um homem?” A velha começou a mascar uma semente. “Que é que leva nesta sua caixa, Mr. Shiftlet?”, perguntou ela. “Ferramentas”, disse ele, de pé atrás. “Sou carpinteiro.” “Bem, se vem aqui por trabalho, posso lhe dar cama e comida, mas dinheiro não, não tenho como lhe pagar. Vou logo dizendo isso, antes de o senhor começar...”, ela disse. [...]

Se o dinheiro era tudo o que interessava à maioria, perguntou ele à velha, para que então foi feito o homem? Perguntou-lhe se era concebível ter sido o homem criado apenas para o dinheiro. Perguntou-lhe se ela sabia para que havia sido criada, mas ela não respondeu, pois perguntava a si mesma, continuando a se balançar, se um homem de um braço só seria capaz de fazer um telhado novo para a sua estufa. [...] E disse a ela que tinha vinte e oito anos e uma vida bem variada. Tinha sido cantor gospel, auxiliar de funerária, capataz de estrada de ferro e se apresentou numa rádio por três meses, no programa de Uncle Roy e os Red Creek Wranglers. Lutou por seu país, quando serviu nas Forças Armadas, e foi ferido. Pôde visitar várias nações estrangeiras, e por toda parte encontrou pessoas que não davam a menor importância para o modo como as coisas são feitas. Mas ele não, ele teve outra criação (O’Connor, 2017, p. 47).

Ao longo do enredo, fica evidente que a mãe deseja arranjar um marido para a filha, portanto ela começa a insinuar que Mr. Shiftlet seria um bom genro, já que ele parece ser um homem decente e trabalhador. Esse fato permite retomar uma observação de Weinstock (2014), segundo a qual, à medida que a monstruosidade deixa de ser associada à aparência, difunde-se a ansiedade de que os monstros modernos já não possam ser reconhecidos a olho nu. Nesse contexto, torna-se compreensível que, mesmo após um convívio mínimo, Lucynell Crater considere aceitável confiar sua filha a um andarilho que, até então, era um completo estranho, uma vez que sua máscara de bom homem ainda estava intacta.

Com o tempo, a senhora Crater propõe que ele se case com Lucynell, prometendo dar-lhe o carro e um pouco de dinheiro para uma viagem de lua de mel. Apesar de demonstrar uma hesitação inicial, torna-se evidente que Mr. Shiftlet não manifesta interesse genuíno em se casar com a jovem. Sua recusa é formulada por meio de um discurso moralizante, no qual afirma ter sido educado pela mãe a não assumir uma esposa sem dispor de recursos financeiros suficientes para tratá-la “como uma pessoa distinta”. Essa argumentação, ancorada em noções de decoro e responsabilidade, funciona como justificativa estratégica, encobrindo o fato de que seu interesse se concentra no automóvel pertencente à mãe. Como se lê no diálogo:

“Não posso casar ainda”, disse. “Tudo o que se quer custa dinheiro, e eu não tenho.” “Quer dinheiro pra quê?”, ela perguntou. “Pro que for necessário, ué”, disse ele. “Hoje em dia tem gente que faz tudo de qualquer maneira, mas eu não; pelo meu modo de pensar, eu nunca me casaria se não pudesse levar minha mulher em viagem, como uma pessoa distinta. Ir com ela para um hotel, jantar a dois. Nem se fosse com a duquesa de Windsor eu me casaria”, disse então com

firmeza, “se não pudesse levá-la para um hotel e dar-lhe boa comida. Fui criado assim, não adianta fazer nada, não mudo. Minha mãe me ensinou como proceder nesses casos” (O’Connor, 2017, p. 51).

Mr. Shiftlet aceita a proposta, e o casamento é realizado no cartório da cidade, com a velha como testemunha. Após o casamento, os três voltam para a fazenda, onde a velha se despede emocionada da filha, confiando que Mr. Shiftlet cuidará bem dela.

“Lucynell não está linda? Parece uma bonequinha.” Lucynell estava usando um vestido branco, desenterrado por sua mãe de uma arca, e na cabeça levava um chapéu-panamá, com um montinho de cerejas vermelhas de madeira na aba. Sua expressão plácida de vez em quando era alterada por um pensamento miúdo, isolado e sorrateiro como um broto na vegetação do deserto. “Você tirou a sorte grande.” Mr. Shiftlet nem olhou para ela (O’Connor, 2017, p. 53).

A própria descrição construída por O’Connor já aponta para a indiferença de Mr. Shiftlet em relação à jovem. Esse distanciamento se intensifica ao longo da viagem, quando ele passa a demonstrar um estado crescente de insatisfação e abatimento. Em determinado momento, Shiftlet para em uma lanchonete chamada The Hot Spot e deixa Lucynell adormecida no balcão, pagando antecipadamente por sua refeição antes de retomar a estrada sozinho.

O abandono ocorre sem qualquer sinal de remorso, apesar da promessa anterior de cuidar dela. Essa conduta pode ser relacionada à noção de mal moral discutida por Jeha (2007), segundo a qual o mal moral se configura quando um sujeito, de forma livre e consciente, inflige sofrimento a outro. Para que esse tipo de ação se efetive, o agente precisa abdicar de sua integridade moral, produzindo efeitos não apenas sobre a vítima, mas também sobre si mesmo.

A ação de Mr. Shiftlet assume um caráter monstruoso porque é praticada com plena consciência da condição de Lucynell: uma mulher surda, profundamente vulnerável, deixada sozinha em um espaço inóspito, sem meios de comunicação ou possibilidade de solicitar ajuda. Embora o gesto possa parecer, à primeira vista, apenas leviano ou negligente, ele abre um campo mais amplo de violência potencial, evidenciando os riscos e abusos a que uma mulher nessa situação poderia ser exposta. O fato de os trabalhadores da lanchonete reconhecerem Lucynell como um “anjo” não atenua a gravidade do abandono, mas acentua o contraste entre sua inocência e a crueldade da decisão de Shiftlet.

Essa leitura encontra respaldo nas reflexões de O’Connor em *The Habit of Being e Mystery and Manners*, nas quais a autora comenta diretamente o comportamento de Shiftlet. Para ela, trata-se de um verdadeiro monstro; mais do que isso, alguém que pertence ao Diabo, pois “nada nele resiste ao Diabo”. A esse respeito, Kirk (2008, p. 96) acrescenta que “A man

associated with the devil cannot tolerate an angel in his car”⁸⁹, reforçando a incompatibilidade radical entre a presença de Lucynell e a lógica moral que orienta as ações de Shiftlet.

Além disso, a conduta de Mr. Shiftlet evidencia a instrumentalização da mulher como moeda de troca: o valor atribuído a Lucynell revela-se irrelevante diante do ganho representado pelo automóvel. Não há traço de empatia nem sinal de remorso, o que aproxima sua atitude da indagação proposta por Asma (2009) acerca da relação entre empatia e humanidade, ao questionar se a diminuição, ou ausência, dessa capacidade implica uma forma de desumanização e, conseqüentemente, de monstruosidade.

Após abandonar Lucynell, Shiftlet segue sozinho pela estrada e passa a experimentar um estado crescente de desolação, não motivado pela culpa da decorrente violência cometida, mas por reflexões autoindulgentes voltadas à própria vida, em especial à memória da mãe que ele próprio abandonou no passado. Nesse percurso, oferece carona a um garoto que foge de casa carregando uma pequena mala. Ao tentar discursar sobre o amor materno, Shiftlet é confrontado pela reação hostil do jovem, que o insulta e se lança para fora do carro, intensificando o abalo emocional do personagem e expondo, mais uma vez, a fragilidade de seu discurso moral.

A descrição dessa cena assume relevância central, pois funciona como prefiguração do desfecho narrativo e reitera a compreensão do título do conto, ou seja, entende-se que a vida que Shiftlet escolhe preservar é, exclusivamente, a sua própria:

Naquele fim de tarde quente e abafado, toda a região era muito plana e monótona. No céu, ao longe, um temporal se preparava sem pressa, e sem trovões, como se pretendesse sugar, antes de cair, todas as gotas de ar da terra. No final, enquanto dirige em direção a Mobile, Mr. Shiftlet sente que o mundo está cheio de podridão e faz uma oração pedindo a Deus para "lavar toda a sujeira da Terra". Um temporal começa a se formar, e ele acelera o carro, tentando escapar da tempestade. [...] De vez em quando via uma placa de advertência dizendo: "DIRIJA COM ATENÇÃO. A VIDA QUE VOCÊ SALVA PODE SER A SUA." (O'Connor, 2017, p. 54).

A história é uma reflexão sobre moralidade, redenção e a luta interna entre o bem e o mal. Mr. Shiftlet, apesar de suas palavras sobre espiritualidade e moral, age de forma egoísta e contraditória, abandonando Lucynell e mostrando que, no fundo, ele também é parte da "sujeira" que tanto critica:

Mr. Shiftlet ficou tão chocado que andou mais uns trinta metros, dirigindo devagar, com a porta ainda escancarada. Uma nuvem em forma de nabo, e exatamente da cor do chapéu daquele garoto, tinha baixado contra o sol, e outra,

⁸⁹ “um homem associado ao diabo não pode tolerar um anjo em seu carro” (Kirk, 2008, p. 96, tradução de nossa autoria).

de aparência ainda mais desagradável, se aboletava atrás do carro. Mr. Shiftlet sentiu que a podridão do mundo estava prestes a engolfá-lo. Ergueu o braço e deixou cair no peito. “Oh, Senhor!”, rezou então. “Vem e lava toda a sujeira da Terra!” (O’Connor, 2017, p. 54).

O desfecho do conto é atravessado por uma ironia contundente e por uma imagem final de grande força expressiva. Nesse momento, coloca-se a questão de saber se Shiftlet age movido por hipocrisia ou se sua conduta o aproxima efetivamente do monstruoso. À luz da reflexão de Asma (2009), para quem o termo “monstro” pode ser empregado metaforicamente para designar indivíduos marcados pela ausência de conexão emocional, empatia ou orientação moral; traços que, associados a comportamentos de frieza, egocentrismo, manipulação, enquadram Shiftlet de maneira mais precisa nesse horizonte. Incapaz de reconhecer sua própria implicação no mal que condena, ele não percebe que, caso Deus realizasse a purificação que deseja ao final do conto, seria ele próprio um dos alvos dessa eliminação.

Como ocorre em grande parte da obra de Flannery O’Connor, a dimensão religiosa é central para a compreensão do conto, e a decisão de Shiftlet de não retornar para buscar Lucynell marca precisamente o momento em que ele abdica de qualquer possibilidade de salvação. A recorrente descrição da jovem como um ‘anjo de Deus’ — epíteto conferido pelo balconista e ignorado por Shiftlet — aponta para essa leitura: permanecer ao seu lado e protegê-la configura-se como uma oportunidade concreta de redenção, quase como um “ingresso” para a salvação espiritual. Ao rejeitar essa possibilidade, Shiftlet rompe definitivamente com essa via.

O desfecho do conto sugere que, diferentemente de outros personagens monstruosos da autora, Mr. Shiftlet ocupa uma posição extrema: para O’Connor ele é uma figura para a qual a redenção já não se apresenta como horizonte possível. Essa impossibilidade se sustenta na leitura de que ele se aproxima do diabólico, não apenas por seus atos, mas pela completa ausência de resistência ao mal, o que o coloca fora do campo da graça que, em outros textos da autora, ainda permanece acessível.

O desfecho da narrativa, marcado pela chuva intensa, reforça a leitura de que o céu se fecha para Shiftlet, sugerindo sua exclusão de qualquer possibilidade de acolhimento ou graça. A imagem final não indica purificação, mas recusa: a tempestade acompanha sua fuga, sem oferecer redenção. Nesse ponto, ainda pensando na reflexão de Asma, torna-se particularmente elucidativa, ao afirmar que a distinção entre uma ação monstruosa e uma pessoa monstruosa pode ser reconhecida pela recorrência dos atos. Shiftlet se inscreve nessa definição justamente porque seu abandono não é episódico. Além de Lucynell, ele também abandonou a própria mãe, e nada no texto indica que esse padrão de conduta se limite a esses dois casos.

O próprio nome do personagem contribui para essa leitura. Shiftlet deriva do termo inglês *shiftless*, associado à irresponsabilidade, à instabilidade e à incapacidade de assumir compromissos duradouros, acrescido do sufixo diminutivo *-let*, que reforça a ideia de precariedade e insuficiência moral. O nome opera, assim, como um marcador de identidade ligado ao deslocamento constante, à fuga e à recusa reiterada de vínculos. Essa repetição do abandono, da mãe, de Lucynell e, possivelmente, de outros sujeitos fora do campo narrativo, organiza sua trajetória de modo recorrente, alinhando-se ao critério proposto por Asma, segundo o qual a monstrosidade se reconhece pela reincidência das ações e não por um gesto isolado.

A nuvem-nabo continuava lentamente a baixar. Em poucos minutos, um trovão reventou com estardalhaço, e algumas gotas fantásticas, do tamanho de tampinhas de garrafa, bateram na traseira do carro de Mr. Shiftlet. Ele pisou fundo, e com seu cotoco de braço para fora da janela, apostou uma corrida com o temporal galopante para ver quem chegava primeiro a Mobile (O'Connor, 2017, p. 55).

A análise do conto à luz do gótico sulista permite compreender como ambientação, personagens e conflitos morais se articulam para expor a decadência material e ética do sul rural norte-americano. Uma das características centrais dessa tradição, segundo Crow (2017), é justamente a construção de espaços marcados pelo abandono e pela estagnação, que refletem o declínio econômico e social da região. No conto, a casa da velha Lucynell Crater é descrita como um lugar desolado, com “a bomba-d’água num canto e a grande figueira na qual umas três ou quatro galinhas estavam se empoleirando” (O'Connor, 2017, p. 45), compondo um cenário que estabelece o tom melancólico da narrativa e sugere a deterioração das relações humanas que ali se desenvolvem.

Outro traço recorrente do gótico sulista é a presença de personagens excêntricos e marginalizados. Mr. Shiftlet, um andarilho com um braço amputado, é descrito como “descarnado” e “pendendo um pouco de lado, como que balançando à brisa”. Sua aparência incomum dialoga com sua condição moral instável, marcada pela duplicidade entre discurso e ação. Embora se apresente como um homem de princípios, sua conduta revela hipocrisia e oportunismo, sobretudo, quando abandona Lucynell após utilizá-la como meio para alcançar seus interesses materiais.

A própria velha Lucynell Crater configura-se como uma figura emblemática desse universo. Manipuladora e obcecada em casar a filha, ela mente sobre sua idade e a apresenta como um objeto utilitário, enumerando suas habilidades domésticas: “Por nada nesse mundo eu me

separo dela. Nossa, como é esperta! Cozinha, lava roupa, dá comida pras galinhas, varre o chão e ainda pega na enxada” (O’Connor, 2017, p. 48). Essa lógica de mercantilização da filha expõe uma moralidade corrompida, atravessada por pragmatismo e desespero, aspectos recorrentes no gótico sulista.

Nesse sentido, o conto exemplifica o que Martin e Savoy (1998) identificam como uma marca do gótico sulista, a saber, a exploração da interseção entre o sagrado e o profano, na qual discursos de moralidade e religiosidade coexistem com práticas egoístas e violentas. A decadência não se limita às personagens, mas se estende ao ambiente, condensada na imagem do carro velho e enferrujado que Shiftlet conserta, mas que permanece marcado pela deterioração. Além disso, segundo o autor, o gótico sulista recorre, com frequência, à ruína e à desintegração como expressão da falência moral e social, um movimento que O’Connor explora de modo incisivo ao inscrever seus personagens em um mundo em colapso ético e afetivo.

Como via de análise do conto sob a perspectiva do conceito freudiano de infamiliar (*unheimlich*), torna-se necessário considerar o tipo específico de desconforto produzido pela narrativa, aquele que emerge quando o familiar assume contornos estranhos e perturbadores. Freud (2010) observa que “o inquietante da ficção — da fantasia, da literatura — merece, na verdade, uma discussão à parte”, uma vez que ele se apresenta de forma mais ampla do que o inquietante oriundo da experiência cotidiana, “abrangendo todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar” (Freud, 2010, p. 276). No campo literário, portanto, o infamiliar não se limita à reprodução de sensações vividas, mas opera por meio de construções narrativas que potencializam esse efeito.

A ambiguidade entre o vivo e o morto manifesta-se de modo particularmente significativo na relação de Mr. Shiftlet com o automóvel velho e enferrujado. Ao descrevê-lo como “um carro dos bons tempos, quando os carros realmente eram bem fabricados”, ele atribui ao veículo uma vitalidade que ele já não possui. O gesto de consertá-lo assume, assim, um caráter estranho, ou seja, ao devolver movimento ao que estava inerte, Shiftlet parece também reanimar aquilo que permanecia latente em si.

É nesse sentido que o conserto do automóvel pode ser lido como uma espécie de ressurreição do diabo, pois à medida que o carro volta a funcionar, a imagem do homem aparentemente bom cede lugar a uma conduta marcada pela indiferença, pelo cálculo e pelo interesse material. O gesto de reanimar o automóvel se articula à emergência de uma disposição moral que o texto associa ao mal.

A duplicidade constitui um dos eixos centrais do infamiliar no conto. Mr. Shiftlet constrói para si a imagem de um homem moral e espiritual ao afirmar: “Eu sou homem, apesar de não estar

mais inteiro. Tenho inteligência moral!”. Essa autodefinição, sustentada no plano do discurso, organiza uma identidade que se pretende íntegra e confiável.

No entanto, a narrativa faz operar uma fratura contínua entre essa autoimagem e suas condutas, como se evidencia o fato de que abandona Lucynell em uma lanchonete e a reduz à condição de simples “carona” diante do atendente. A distância entre palavra e ação produz um efeito persistente de estranhamento, deslocando a confiança inicial do leitor para um campo de suspeita.

Essa lógica da duplicidade é reforçada pela repetição do nome Lucynell Crater para mãe e filha, recurso que sugere um jogo de espelhamentos e sobreposições identitárias. As duas figuras passam a operar como reflexos uma da outra, dissolvendo fronteiras claras entre individualidade e projeção. Tal procedimento aproxima-se diretamente da formulação freudiana do duplo, compreendido como um fenômeno complexo ligado “à identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio”, resultando em processos de “duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu” (Freud, 2010, p. 69).

O duplo, assim como o infamiliar que lhe é correlato, remete à manifestação do não idêntico no interior da identidade, provocando o colapso da unidade que o sujeito imagina possuir. Trata-se de um efeito pelo qual, como sugere Freud, o indivíduo é conduzido ao reconhecimento inquietante de sua própria estranheza, tornando-se, no limite, estrangeiro a si mesmo (Freud, 2010, p. 142). No conto, essa dinâmica se articula tanto na figura de Shiftlet quanto na relação entre as duas Lucynells, contribuindo para a atmosfera de instabilidade identitária que sustenta o desconforto narrativo.

A aparência física de Mr. Shiftlet também participa da construção do infamiliar, no conto. Sua figura, marcada pelo braço amputado e pela postura inclinada, produz uma impressão de incompletude e instabilidade. O corpo fragmentado, longe de funcionar apenas como traço descritivo, atua como foco de inquietação, pois introduz no espaço do familiar uma presença, que parece fora de ordem, parcialmente disfuncional, quase deslocada de si mesma.

Essa inquietação encontra respaldo na reflexão freudiana, segundo a qual, sob uma perspectiva estética, o infamiliar frequentemente se associa a imagens grotescas ligadas à fragmentação do corpo humano, como “membros cortados, uma cabeça decepada, uma mão separada do braço [...], pés que dançam sozinhos” (Freud, 2010, p. 93). No caso de Shiftlet, a mutilação corporal não se apresenta como evento extraordinário, mas como dado cotidiano de sua presença, intensificando o desconforto justamente por se inserir em um contexto aparentemente ordinário. A deformidade passa, assim, a operar como um ponto de perturbação contínua,

reforçando a sensação de estranhamento que atravessa a narrativa.

A leitura de “A vida que você salva pode ser a sua” a partir dos conceitos de monstrosidade, infamiliar e gótico sulista permite compreender como Flannery O’Connor articula personagens, espaço e conflitos morais para expor formas de violência inscritas no cotidiano e mascaradas por discursos de moralidade e religiosidade. Ao longo da narrativa, o mal se manifesta como prática reiterada, sustentada pela indiferença, pela instrumentalização do outro e pela recusa do vínculo.

A próxima seção, dedicada às Considerações Finais, retoma essas discussões com o objetivo de sintetizar os principais argumentos desenvolvidos ao longo do trabalho, bem como de refletir sobre as implicações teóricas dessas leituras para a compreensão do monstruoso na obra de O’Connor e no âmbito do gótico sulista.

5 CONSIDERAÇÃO FINAIS

As considerações finais deste estudo buscam arrematar os fios que compõem a complexa tapeçaria da obra de Flannery O’Connor, revelando os contornos de uma literatura que, embora ancorada em um tempo específico, continua a produzir sentido à medida que atravessa outras épocas. Trata-se de uma escrita inesgotável, que retorna e insiste, dialogando de forma indigesta com a realidade. A escrita de O’Connor se constrói a partir de escolhas rigorosas, nas quais nada é deixado ao acaso. Nos três textos analisados, os protagonistas são homens que cometem atos terríveis, enquanto as consequências desses gestos recaem sobre figuras femininas.

Ainda que essas violências se deem no âmbito da ficção, basta deslocar o olhar para a realidade concreta para perceber o quanto tais narrativas encontram paralelos perturbadores nos crimes e agressões cometidos contra as mulheres. Não é casual, portanto, que Flannery O’Connor tenha intitulado uma de suas coletâneas em meados do século XX, *Um homem bom é difícil de encontrar*, o título se torna amargo justamente por tocar uma verdade que não se deixa suavizar pela ficção.

Este trabalho não pretende vilanizar os homens nem reduzir a análise a um debate de gênero. O objetivo é refletir, conforme a perspectiva de Stephen Asma, sobre a monstrosidade que emerge da ausência de empatia. Afinal, as histórias de O’Connor atingem em cheio aquele que, ao ser incapaz de sentir remorso pelo sofrimento alheio, acaba por se reconhecer na figura do próprio monstro.

Em suas narrativas, o cotidiano se converte em palco de horrores silenciosos, nos quais o

mal se infiltra nas dobras da normalidade, nos gestos banais e nas relações mais íntimas. O'Connor, com sua ironia afiada e sua visão escatológica, conduz o leitor por um Sul dos Estados Unidos que é, ao mesmo tempo, território real e matéria de invenção literária, um espaço que se constrói pelas histórias, pelas criações e pelos deslocamentos da imaginação.

É um lugar onde a terra, marcada pela história da escravidão e pela violência estrutural, se torna um espelho da alma humana, refletindo suas contradições, seus abismos e suas esperanças. O Gótico Sulista, em suas mãos, deixa de ser apenas um subgênero literário para se transformar em uma cartografia do mal ordinário, em que o grotesco e o infamiliar são as ferramentas que desvelam o que há de mais perturbador na condição humana.

A monstrosidade, em sua obra, não é apenas uma questão de aparência ou de atos isolados. É uma força que emerge das profundezas do cotidiano, uma presença que desestabiliza, que questiona, que expõe. O monstro, como nos ensinam Cohen e Asma, é sempre um reflexo de nós mesmos, um espelho que nos devolve a imagem do que tememos ser, do que reprimimos, do que negamos. Em O'Connor, o monstro não é uma criatura mística, sobrenatural, deformada e insólita; é o avô que mata a neta, o vendedor de Bíblias que rouba a perna artificial, o andarilho que abandona o anjo. São figuras que, ao mesmo tempo, nos horrorizam e nos fascina, porque nos obrigam a encarar o que há de mais sombrio em nós.

E há o infamiliar, esse retorno inquietante do que deveria permanecer oculto. Em O'Connor, o infamiliar não é apenas um conceito teórico; é uma experiência visceral que se manifesta na duplicidade das personagens, na fragmentação dos corpos, na dissolução das certezas. É o momento em que o familiar se contorce e se revela como ameaça. É o instante em que o leitor, como as personagens, se vê diante de sua própria estranheza, vulnerabilidade e "monstrosidade".

Portanto, Flannery O'Connor nos oferece uma literatura que é ao mesmo tempo um espelho e um abismo. Suas narrativas nos convidam a uma travessia pelo vale da sombra da morte, onde a graça e a brutalidade coexistem. Sua obra nos desafia a olhar para o grotesco, para o monstruoso, para o infamiliar, não como algo externo, mas como parte intrínseca de nossa própria humanidade. E, ao fazê-lo, ela nos lembra que, ainda que andemos por esse vale, não devemos temer o mal, mas reconhecê-lo, enfrentá-lo e torcer para que ele permaneça apenas no âmbito da ficção.

Todos nós elaboramos nossos próprios conceitos de monstro e de monstrosidade; carregamos zonas opacas, impulsos pouco nobres, contradições que preferimos manter à margem. Ainda assim, é justamente no reconhecimento dessas fissuras que se abre a possibilidade de outra narrativa: a de que a bondade não é ausência de falha, mas um exercício consciente dela.

Talvez, então, a ironia do título possa ser subvertida — porque pessoas boas podem, sim, ser fáceis de encontrar, sobretudo quando começam por enfrentar os seus próprios monstros.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Mark Richard. Do I look like someone who cares what God thinks? In: GRAFIUS, Brandon R.; MOREHEAD, John W. (org.). **Theology and horror: explorations of the dark religious imagination**. Lexington: Lexington Books / Fortress Academic, 2021. <https://doi.org/10.5040/9781978719545.ch-10>
- ASALS, Frederick. **Flannery O'Connor: The Imagination of Extremity**. Athens: University of Georgia Press, 2007.
- ASMA, Stephen T. **On Monsters**. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ASSMANN, Jan. **The price of monotheism**. Stanford: Stanford University Press, 2010. <https://doi.org/10.1515/9780804772860>
- BÍBLIA. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/le000002.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2025.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred; TOWNSHEND, Dale (Orgs.). **Gothic: critical concepts in literary and cultural studies**. Londres: Routledge, 2004.
- BLOOM, Harold. **Flannery O'Connor**. New York: Infobase Publishing, 2009.
- BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Tradução de João Pedro Bellas. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- COFER, Jordan. **The Gospel According to Flannery O'Connor: Examining the Role of the Bible in Flannery O'Connor's Fiction**. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- COHEN, Jeffrey Jerome. **Monster Theory: Reading Culture**. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1996. <https://doi.org/10.5749/j.ctttsq4d>
- COWAN, Douglas E. **The forbidden body: sex, horror, and the religious imagination**. New York: New York University Press, 2022. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479803132.001.0001>
- CROW, Charles L. **American Gothic**. Cardiff: University of Wales Press, 2009.
- CROW, Charles L. Southern American Gothic. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (Ed.). **The Cambridge Companion to American Gothic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 141–155. <https://doi.org/10.1017/9781316337998.011>
- DONAHOO, Robert; GENTRY, Marshall Bruce (Orgs.). **Flannery O'Connor in the age of terrorism: essays on violence and grace**. Knoxville: University of Tennessee Press, 2010.
- EDWARDS, Justin D. **Gothic passages: racial ambiguity and the American Gothic**. Iowa City: University of Iowa Press, 2013. <https://doi.org/10.4324/9780203383438>

EDWARDS, Justin D.; GRAULUND, Rune. **Grotesque**. London: Routledge, 2013.

EDWARD MÃOS DE TESOURA. Dirigido por Tim Burton. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1990. Filme.

DRACULA. Dirigido por Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992. Filme.

FREUD, Sigmund. O inquietante. **Obras completas: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")**, Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1919). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247–283.

GODDU, Teresa A. **Gothic America: Narrative, History, and Nation**. New York: Columbia University Press, 1997.

HARRISON, James A.; SHARP, Robert. **Beowulf**. United States: Project Gutenberg, 1893.

HOGLE, Jerrold E. The Progress of Theory and the Study of the American Gothic. In: CROWE, Charles L. (Org.). **A Companion to American Gothic**. Reino Unido: Blackwell Publishing, 2014. p. 29-41.

HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre-Dame**. 1831. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv000089.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2025.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 9-31.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIRK, Connie Ann. **Critical Companion to Flannery O'Connor**. New York: Facts On File, Inc., Infobase Publishing, 2008.

LLOYD, Christopher. Southern Gothic. In: HASLAM, Jason; FAFLAK, Joel (Org.). **American Gothic Culture: An Edinburgh Companion**. Cardiff: University of Wales Press, 2016. p. 79–91. <https://doi.org/10.1515/9781474401623-005>

MARTIN, Robert K.; SAVOY, Eric. **American Gothic: new interventions in a national narrative**. Iowa City: University of Iowa Press, 1998. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20q1zmk>

MORRISON, Toni. **Beloved**. New York: Plume, 1987. Disponível em: <https://ieas-szeged.hu/downtherabbit-hole/wp-content/uploads/2020/02/Toni-Morrison.-Beloved.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2025.

MULLER, Gilbert H. **Nightmares and visions: Flannery O'Connor and the Catholic grotesque**. Athens: University of Georgia Press, 1972.

NARCISO, Jeannine. O estranho familiar: uma leitura a partir de Freud. **Almanaque 25**, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, 19 mar. 2020. Disponível em:

<https://institutosicanalise-mg.com.br/o-estranho-familiar-uma-leitura-a-partir-de-freud/>. Acesso em: 25 jan. 2025.

O'CONNOR, Flannery. A vida que você salva pode ser a sua. In: O'CONNOR, Flannery. **Um homem bom é difícil de encontrar e outras histórias**. Tradução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 49–63.

O'CONNOR, Flannery. Gente boa da roça. In: O'CONNOR, Flannery. **Um homem bom é difícil de encontrar e outras histórias**. Tradução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 153–176.

O'CONNOR, Flannery. O negro artificial. In: O'CONNOR, Flannery. **Um homem bom é difícil de encontrar e outras histórias**. Tradução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 117–133.

O'CONNOR, Flannery. **Os coxos não-de entrar primeiro. Tudo que sobe deve convergir**. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2006. p. 147–192.

O'CONNOR, Flannery. **Uma vista dos bosques. Tudo que sobe deve convergir**. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2006. p. 61–88.

O'CONNOR, Flannery. **Wise blood**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.

POE, Edgar Allan. **O Gato Preto**. Estados Unidos: United States Saturday Post, 1843.

POE, Edgar Allan. **The Cask of Amontillado**. 1846. Disponível em: https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/the_cask_of_amontillado.pdf. Acesso em: 2 jun. 2025.

POE, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher**. 1839. Disponível em: https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/the_fall_of_the_house_of_usher.pdf. Acesso em: 25 jan. 2025.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothic**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2004.

PUNTER, David. **The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day**. Volume 1: The Gothic Tradition. Londres: Longman, 1996.

RIQUELME, John Paul. Modernist American Gothic. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **The Cambridge Companion to American Gothic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 57–70. <https://doi.org/10.1017/9781316337998.005>

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. 1818. Disponível em: <https://ia802908.us.archive.org/9/items/Frankenstein1818Edition/frank-a5.pdf>. Acesso em: 1 marc. 2025.

SHREK. Dirigido por Andrew Adamson e Vicky Jenson. EUA: DreamWorks, 2001. Filme.

STOKER, Bram. **Dracula**. 1897. Disponível em: <https://www.bramstoker.org/pdf/novels/05dracula.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2025.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. American Monsters. In: CROW, Charles L. (Ed.). **A Companion to American Gothic**. First Edition. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd., 2014. p. 41–55. <https://doi.org/10.1002/9781118608395.ch4>

WELLS, H. G.. **O Homem Invisível**. Londres: Pearson, 1897.

WIGGINS, Steve A. **The theological origins of horror**. Lanham: Lexington Books, 2021. <https://doi.org/10.5040/9781978719545.ch-2>

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. 1891.

WILDE, Oscar. **Salomé**. 1893.

WILDE, Oscar. **O Gigante**. 1888. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/902>. Acesso em: 2 mar. 2025.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. São Paulo: Martin Claret, 2009.