

*“Nada humano é estranho para mim” : grotesco, transgressão e resistência feminina
em Carson McCullers*

Giovana Proença Gonçalves¹

Introdução

O feminino é uma categoria problemática dentro da obra de Carson McCullers. As personagens mulheres da autora reforçam noções de transgressão e de resistência, vinculadas às suas narrativas pela crítica feminista. No ensaio “O sonho florescente”, publicado na *Esquire* em 1959, McCullers (1917-1967) revela o seu processo criativo e o *ethos* de sua produção: "Transformo-me nas personagens sobre as quais escrevo, e abençoo o poeta latino Terêncio, que disse ‘Nada humano é estranho para mim’" (McCULLERS, 2010, p. 322).

As personagens de McCullers são, em geral, o tópico de sua obra que mais recebe atenção por parte dos críticos. A empatia com que a escritora norte-americana trata os seus seres ficcionais, que geralmente destoam de noções convencionais e hegemônicas – principalmente se considerarmos o Sul dos Estados Unidos de meados do século XX – não passou despercebida pelos comentadores de sua literatura. Virginia Spencer Carr (1991, p. 18), por exemplo, assinala o retrato simpático que a autora faz do elenco de personagens de *O coração é um caçador solitário*. Isso se relaciona intimamente com o valor agregado à escrita de McCullers, vista como uma escritora transgressiva. Assim, essa transgressão se concentra, principalmente, no elemento essencial da narrativa que a própria escritora eleva: a personagem.

Entretanto, a recepção da obra de Carson McCullers enfrenta entraves. A princípio, sugerimos que nos seus primeiros passos, a obra da autora norte-americana sofreu limitações por parte da crítica, em sua maioria conservadora. Nossa hipótese é que o potencial transgressivo da literatura de McCullers só passou a ser ressaltado a partir dos avanços de uma crítica feminista, que surgiu na década de 1970 e se recrudescceu dos anos 1980 a 2000.

¹ É mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, com bolsa CAPES. Tem textos sobre livros e literatura publicados em veículos como as revistas *Cult* e *Carta Capital* e os jornais *Rascunho*, *Estado de Minas*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*.

Nesse ínterim, levantamos duas hipóteses interpretativas: as personagens da autora desafiam noções hegemônicas de feminilidade, em voga no Sul de seu tempo, e o Grotesco Sulista é uma fonte de reinterpretação dessa subversão. A partir disso, defendemos que as personagens femininas de McCullers reforçam o caráter transgressivo de sua obra. Assim, nosso objetivo é propor uma leitura das personagens femininas da escritora norte-americana, tendo como objetos de análise o romance *O coração é um caçador solitário* (1940), estreia de Carson McCullers nos círculos literários, e a novela *A balada do café triste* (1943) – dois de seus principais trabalhos aclamados pela crítica.

Grotesco, transgressão e resistência feminina

O contexto de produção de Carson McCullers é fundamental para a compreensão de sua obra. O Sul de meados do século XX é, acima de tudo, uma sociedade em transição. Sobre a sua região, McCullers (2010, p. 296) escreveu: “O Sul sempre foi uma zona separada do resto dos Estados Unidos, tendo seus próprios interesses e personalidade distinta.” Em termos gerais, o Sul estava em descompasso com uma conjuntura nacional de modernização, ainda que em gradual avanço. O crítico literário Richard Gray tensiona as ideias do historiador Lawrence Levine (apud. GRAY, 1977, p. 37) para identificar que no Sul experimentou-se mais mudanças em uma década do que as outras regiões experimentaram em meio século. Há um consenso entre os pesquisadores de que a Primeira Guerra Mundial foi o catalisador para a modernidade que avançou na sociedade sulista da primeira metade do século passado.

Essas transformações impactaram o papel da mulher. A *Southern belle* – dama sulista – foi uma figura social célebre no imaginário da região, do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Como discute Westling (1985, p. 8), as mulheres brancas do Sul carregavam um fardo distintivo das outras de seu mundo:

Essa situação, em muitos aspectos, era uma versão especialmente duradoura daquela das mulheres vitorianas, com todas as ironias que a acompanham. A dama sulista deveria incorporar os ideais de sua cultura, mas essa cultura foi dilacerada por profundas contradições e forçada a uma posição defensiva por pressões nacionais mais amplas. (WESTLING, 1985, p. 8)

É contra essa imagem de feminilidade e as suas ressonâncias que Carson McCullers constrói as suas personagens femininas. Vale lembrar que *Gone With the Wind* [*E o vento*

levou]², filme em que a imagem da bela do Sul é retratada a partir de sua protagonista, Scarlett O' Hara (Vivien Leigh), estreou em Atlanta em 1939, apenas um ano antes do lançamento de *O coração é um caçador solitário*.

Nossa análise toma como base os estudos de três pesquisadoras, vinculadas à crítica feminista: Louise Westling (1985), Sarah Gleeson-White (2003/2009) e Clare Whatling (2000). A primeira aponta que “o afastamento das noções convencionais de charme feminino e o desvio dos destinos adequados como esposas e mães emergiriam como questões problemáticas em suas ficções” (WESTLING, 1985, p. 54). Ela se refere não apenas a McCullers, mas também a Eudora Welty e Flannery O' Connor, herdeiras de uma tradição da escrita feminina no Sul, que conta ainda com nomes como Katherine Anne Porter, Caroline Gordon, Ellen Glasgow e Kate Chopin.

Antes de prosseguirmos, é preciso tecer uma observação. As noções aqui elaboradas podem parecer, em primeiro momento, ultrapassadas; principalmente com as conceituações da Teoria *Queer*, em avanço desde a década de 1980. Mas, se as divisões constritivas de gênero são esfumaçadas atualmente, há a necessidade de recordar que no Sul de McCullers esses conceitos eram seguidos com estrita rigidez. Assim, a insistência da escritora em aproximá-los é um desafio à essa normatividade que vale ser ressaltado.

Os trechos reproduzidos abaixo ressaltam como Mick Kelly, de *O coração é um caçador solitário*, e a srta. Amélia, de *A balada do café triste*, desafiam noções hegemônicas de feminilidade, em voga no Sul dos anos 1940. Elas rompem com o ideal da dama sulista ao ostentar fisicamente características vistas como transgressivas. Sobre Mick, o narrador afirma: “Uma menina loira e desengonçada, de uns 12 anos, olhava para dentro do café na soleira da porta. Estava usando um short cáqui, uma camisa azul e tênis – à primeira vista, parecia um menino de pouca idade.” (McCULLERS, 2022, p. 24) e que Biff Brannon “Pensou em sua voz rouca de menino e em seu hábito de puxar o short cáqui para cima e de andar cheia de prosa, como um caubói no cinema.” (McCULLERS, 2022, p. 27). Já a srta. Amélia é descrita como “uma mulher morena e alta com ossos e músculos de homem.” (McCULLERS, 2009, p. 15) e que “[...] já adolescente media quase 1,80 metro de altura, e isso não era natural numa mulher; que seus modos e hábitos eram muito peculiares para que se pudesse pensar racionalmente sobre eles.” (McCULLERS, 2009, p. 28). É possível perceber, desse modo, que grande parte do aspecto transgressivo de Mick e da srta. Amélia

2 Inspirado no romance homônimo de Margaret Mitchell, publicado em 1936.

parte da aparição de traços que, para a normatividade, estão atrelados ao masculino. Assim, o narrador de *A balada do café triste* sintetiza que esses traços não são “naturais numa mulher”, retirando-os da racionalidade.

A justaposição de elementos vistos tradicionalmente como contrários – vinculados ao feminino e ao masculino – destaca-se na construção das subjetividades de Mick e da srta. Amélia. Para Lewis A. Lawson (1967, p. 168-169), o grotesco da literatura norte-americana do século XX resulta essencialmente da incongruência, ou seja, do choque entre elementos contraditórios. O crítico lembra que o sentido original do termo grotesco implica a combinação entre o animal e o vegetal, o que já denota a incongruência. Ele assinala também que essa incongruência, apontada por ele, reside no âmago da teoria do grotesco desenvolvida por outros pensadores, como Montaigne, Coleridge, Ruskin, Baudelaire e Mann.

Carson McCullers (2010, p. 295) define a literatura dela e de seus contemporâneos da seguinte maneira: “A técnica é basicamente esta: uma corajosa e visível justaposição rígida do trágico com o cômico, o imenso com o trivial, o sagrado com o obsceno, toda a alma humana com detalhamento materialista.” Nesse mesmo sentido, Bakhtin (2010, p. 320) expõe a sua concepção do grotesco, na qual todas as coisas do mundo “abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças.”.

A feminilidade esperada — a das normatividades sulistas — não é algo natural para Mick e para a srta. Amélia, conforme observamos nas passagens que discutiremos adiante. A preparação de Mick para uma festa, que marca sua passagem da infância para a juventude, é um bom exemplo:

Era a primeira vez que ela usava um vestido para noite. Permaneceu um longo tempo diante do espelho. Ela era tão alta que o vestido só chegava até 5 ou 7 centímetros acima de seus tornozelos – e os sapatos estavam tão apertados que a machucavam. Ela ficou se observando na frente do espelho por muito tempo e finalmente decidiu que ou parecia parecia uma tola, ou então estava muito bela. Ou uma coisa ou outra. (McCULLERS, 2022, p. 140)

Com a onisciência do narrador, sabemos que Mick estranha a si mesma: “Não se sentia como ela própria de jeito nenhum. Era alguém totalmente diferente de Mick Kelly.” (McCULLERS, 2022, p. 141). A inadequação das duas personagens é assinalada pela pequenez das roupas com relação aos seus portes físicos, como demonstra também o vestido de casamento da srta. Amélia: “De qualquer forma, a srta. Amélia subiu com passos largos os

degraus da igreja, usando o vestido de casamento de sua falecida mãe, de seda amarela e muito curto para ela” (McCULLERS, 2009, p. 47).

Assim como Mick, em determinados momentos, a srta Amélia pende a sua androginia em direção a uma feminilidade performativa, denotada principalmente por meio de suas roupas: “A srta. Amélia tinha a mesma aparência. Durante a semana, continuava a usar botas de borracha e macacão, mas aos domingos enfiava-se num vestido vermelho escuro que lhe caía de maneira peculiar.” (McCULLERS, 2009, p. 40). A descrição do narrador enfatiza a composição de uma nova face da identidade da srta. Amélia, um mascaramento, quando ela “enfiava-se num vestido vermelho escuro”. Em outro ponto da narrativa, o narrador afirma que “Não havia nada de discreto na srta. Amélia [...] Levantou tanto o vestido vermelho, que quem quisesse se dar o trabalho de espiar poderia ver um bom pedaço de sua coxa musculosa e peluda”. Dessa forma, há mais uma vez a justaposição, com o contraste entre o vestido vermelho, ligado à feminilidade, e as coxas musculosas e peludas, vinculadas ao masculino.

Percebemos, destarte, uma distinção. Tanto *O coração é um caçador solitário* quanto *A balada do café triste* são narrativas contadas em terceira pessoa. Porém, na primeira, conhecemos o estranhamento que Mick Kelly sente com relação a si mesma, uma vez que a onisciência do narrador é inundada pela subjetividade da personagem. Já na segunda, nos é revelado o juízo que a comunidade – os habitantes da pequena cidade em que o café é localizado – faz da srta. Amelia, pois o narrador se aproxima da “voz” dessa comunidade, como o coro ou uma narração folclórica, relacionados às origens da “balada”.

A performatividade das duas personagens se assemelha à ideia de mascaramento. Neste ponto, é necessário definir esses dois conceitos. Judith Butler (2018, p. 56) escreve que o gênero “é sempre um feito”. Para ela, “o gênero é a estilização de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2018, p. 69). Desse modo, Butler chega à ideia de performatividade, pois em sua visão, o gênero é “*performativamente produzido*” (2018, p. 56) . A performance é, assim, o conjunto de ações que expressa o gênero apresentado por determinado sujeito.

Gleeson-White afirma que nos textos de McCullers, a feminilidade aparece como o gênero mais espetacular e, conseqüentemente, mais passível de paródia. Esse tipo de mascaramento deliberado coloca em primeiro plano as operações de gênero e sua performatividade. Assim, a suposta natureza inerente do gênero é testada (GLEESON-

WHITE, 2003, p. 60-61). Para Bakhtin, por exemplo, a máscara é “a negação da identidade em um sentido único” (BAKHTIN, 2010, p. 35).

Desse modo, a máscara tem um papel fundamental na construção das justaposições que indicamos em Mick Kelly e na srta. Amélia. Como resultado, há a dissolução da identidade. Gleeson-White aponta que embora não haja cenas literais de mascaramentos em nenhum dos romances de McCullers, a ideia de que são as roupas que fazem o homem e a mulher se mantém. O desafio desse conceito é particularmente atraente para Carson McCullers (GLEESON-WHITE, 2003, p. 60-61).

O estranhamento das noções hegemônicas de feminilidade também se expressam nas relações afetivas de Mick e da srta. Amélia. Para a jovem de *O coração é um caçador solitário*, há um acontecimento fundamental: a iniciação sexual. A experiência de Mick é repleta de estranhamento:

Os dois se viraram ao mesmo tempo. Estavam juntos um contra o outro. Ela o sentiu tremer, e, de tão cerrados, os punhos dela pareciam a ponto de estalar. “Oh, Deus”, ele não parava de dizer. Era como se a cabeça dela tivesse sido arrancada do corpo e jogada fora. E seus olhos fitavam direto o sol ofuscante, enquanto ela fazia contas em sua mente.

E então foi desse jeito. Foi assim que aconteceu. (McCULLERS, 2022, p. 309)

A passagem é apresentada de forma objetiva e desprovida de emoção. Mick se sente apartada do próprio corpo, como se não estivesse presente. Ela reconhece que essa experiência marca uma transição, que a inicia como mulher. É a partir desse acontecimento que ela aceita um emprego – que acaba por ruir as suas ambições musicais – e se aproxima da feminilidade esperada. Por outro lado, a relação entre a srta. Amélia e Lymon é vista com suspeitas por parte da comunidade de *A balada do café triste*, devido à corporeidade não normativa expressa pelas duas personagens:

Portanto, segundo a sra. MacPhail (mulher com o nariz bexiguento, atarefada, que vivia mudando os móveis de lugar), segundo ela e algumas amigas, aqueles dois estavam vivendo em pecado. Se eram parentes de verdade, só o eram em segundo ou terceiro grau, e nem sequer isso podia ser provado. Claro que a srta. Amélia era uma mulherona enorme, com mais de 1,80 metro, e o Primo Lymon, um corcundinha frágil que mal batia na cintura dela. Mas essa era mais uma razão para o pecado, segundo a sra. Stumpy McPhail e suas amigas, que babavam de gozo com relações doentias e monstruosas. (McCULLERS, 2022, p. 41-42)

Ao contrário do ultra-masculino Marvin Macy, marido de Amélia, Lymon não representa uma ameaça ao seu poderio. Como observa Millichap (2005, p. 16 - 17), ele é uma

combinação de homem e criança; um homem que ela pode amar sem o sexo, uma criança adquirida sem dor, e uma companhia mais aceitável do que um marido ou um filho. Há nessa relação a inversão dos papéis tradicionalmente masculinos e femininos. Amélia é a provedora do sustento, enquanto Primo Lymon demonstra um comportamento de sujeição e de manter a atmosfera do lar, o que denota a rígida estrutura familiar tradicional do Sul na primeira metade do século XX.

Whatling (2005, p. 99-100) estabelece uma conexão entre essa inversão e o grotesco. Ela cita as noções de Peter Thomson, para quem o grotesco é sintetizado pela alienação, quando algo familiar torna-se estranho e perturbador. A partir disso, a crítica desenvolve uma aproximação entre o retrato da relação de Amélia e Lymon e o *unheimlich* – o infamiliar – freudiano. Assim, o que é familiar torna-se infamiliar, a classe de coisas que causam angústia, mas que nos voltam ao que é conhecido. Para Whatling, portanto, a heterossexualidade, por meio da inversão de papéis, torna-se o infamiliar. Essa visão encontra ressonância na definição de Wolfgang Kayser (2013, p. 159), para quem o grotesco “é o mundo alheado (tornado estranho)”.³

A feminilidade transgressiva expressa por Mick Kelly e pela srta. Amelia representa a resistência em uma comunidade normativa como o Sul do século XX. Entretanto, ambas acabam por sucumbir. A androginia de Mick Kelly é estritamente relacionada ao limítrofe da juventude, o que é um aceno ao corpo grotesco como um corpo não finalizado, como vê Bakhtin (2010, p. 23). Assim, no fim do romance, ela se aproxima da feminilidade que recusava outrora. Esse movimento é acompanhado pela aceitação de um emprego massacrante e pela ruína de suas ambições musicais. Já a srta. Amélia tem o seu poderio arruinado por Marvin Macy e Primo Lymon, que unem-se para derrotá-la. Ela termina *A Balada do café triste* como uma figura fantasmagórica e “assexuada” (McCULLERS, 2009, p. 14), trancafiada no prédio que um dia foi café.

Se, para Westling, o grotesco é uma forma negativa com que as expectativas culturais rotulam as expressões de feminilidade distintas da hegemônica, Gleeson-White (2003, p. 4) propõe uma visão positiva do termo. Ela recorda que Bakhtin, por exemplo, ressalta a corporeidade, assim como McCullers, e a justaposição de elementos vistos como opostos. O

3 Essas noções foram elaboradas em uma pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida por nós no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, com o título de “Nada humano é estranho para mim: Carson McCullers, Grotesco e Transgressão”

corpo grotesco é um corpo em constante reemergência, não limitado (BAKHTIN, 2010, 23; 45-46, 277). Isso está de acordo com o que o teórico afirma ao escrever que o grotesco contém em si a potencialidade para outra ordem e outro modo de vida. (BAKHTIN, 2010, p. 43). Para Gleeson-White (2009, 59), essa concepção reforça uma abertura para a resistência e, adicionamos aqui, para a transgressão. O grotesco seria, assim, um termo subversivo. Ele se junta a outros, como “*freak*” e “*queer*” que, como argumenta Adams (2009, p. 18-19), no contexto da obra de McCullers denotam não a correspondência a modos de subjetividades fixas, mas a oposição a normatividades e distinções sociais.

Considerações finais

Por fim, acentuamos a minuciosa visão social de Carson McCullers na construção de suas personagens, uma vez que ela subverte a normatividade sulista. Essa normatividade é questionada por meio da transgressão de expectativas relacionadas a gênero e corporeidade, que imperam com estrita rigidez no Sul da primeira metade do século XX. Desse modo, o grotesco, conforme empregado pela autora, contrapõe-se à noção estática e fixa de identidade, de modo a celebrar identidades femininas marginalizadas. Com isso, o grotesco de McCullers denota elementos da resistência e da potencialidade para uma nova ordem, além de uma abertura para novas subjetividades, outrora reprimidas pela normatividade. Nada humano é estranho para Carson McCullers, uma escritora que reconhece o caráter transgressivo da literatura.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Rachel. “‘A mixture of delicious and freak’: the Queer Fiction of Carson McCullers”. In: BLOOM, Harold. *Carson McCullers*: edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2009

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

GLEESON-WHITE, Sarah. “Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the

Case of Carson McCullers”. In: BLOOM, Harold. *Carson McCullers*: edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2009.

GLEESON-WHITE, Sarah. *Strange Bodies*: gender and identity in the novels of Carson McCullers. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2003.

GRAY, Richard. “The Social and Historical Context”. *The Literature of Memory*: Modern Writers of the American South. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1977.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LAWSON, Levis A. “The Grotesque in Recent American Fiction”. In: *Patterns of Commitment in American Literature*. LaFRANCE, Marston. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

McCULLERS, Carson. *A balada do café triste e outras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

McCULLERS, Carson. *O coração é um caçador solitário*. São Paulo: Carambaia, 2022.

McCULLERS, Carson. “O sonho florescente: Notas de escrita”. *Coração hipotecado*. Osasco: Novo Século, 2010

McCULLERS, Carson. “Os realistas russos e a literatura sulista”. *Coração hipotecado*. Osasco: Novo Século, 2010

MILLICHAP, Joseph R. Carson McCullers’ Literary Ballad. In: BLOOM, Harold. The ballad of the sad café/ Harold Bloom ed. (Modern Critical interpretations). Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005

WHATLING, Clare. Reading Miss Amelia: critical strategies in the construction of sex, gender, sexuality, the gothic and the grotesque In: BLOOM, Harold. The ballad of the sad café/ Harold Bloom ed. (Modern Critical interpretations). Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005

WESTLING, Louise Hutchings. “The Blight of Southern Womanhood”. In: *Sacred Groves and Ravaged Gardens*. Athens: University of Georgia Press, 1985