



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DAS CHAMAS AO SILÊNCIO: a *Bíblia* em *The Violent Bear It
Away*, de Flannery O'Connor

THIAGO ANDRÉ DE LACERDA FRANCISCO

Brasília,

2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DAS CHAMAS AO SILÊNCIO: a *Bíblia* em *The Violent Bear It
Away*, de Flannery O'Connor

THIAGO ANDRÉ DE LACERDA FRANCISCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

Brasília,

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AC André de Lacerda Francisco, Thiago
Das chamas ao silêncio: a Bíblia em *The violent bear it away*, de Flannery O'Connor / Thiago André de Lacerda Francisco; orientador Cláudio Roberto Vieira Braga. -- Brasília, 2022.
143 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura estadunidense. 2. Literatura comparada. 3. Bíblia e literatura. 4. Flannery O'Connor. I. Roberto Vieira Braga, Cláudio, orient. II. Título.

DAS CHAMAS AO SILÊNCIO: a *Bíblia* em *The Violent Bear It Away*, de Flannery O'Connor

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília — UnB, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga (UnB)
Presidente da Banca — Orientador

Prof. Dra. Ana Cláudia Silva (UnB)
Membro Interno

Prof. Dr. Fabrício Tavares de Moraes (UFMA)
Membro Externo

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro (UnB)
Suplente

AGRADECIMENTOS

Escrevi esta dissertação num dos momentos mais difíceis da nossa história recente. Graças ao bom Deus, tive saúde e condições materiais para realizar este trabalho. Graças aos meus pais, tive apoio emocional, financeiro, além de incentivo para perseverar. O afeto de minha família, dos meus amigos e colegas também estão presentes nestas páginas — sem essas pessoas, eu certamente não teria conseguido.

Agradeço também, e com uma ênfase especial, ao meu orientador Dr. Cláudio Vieira Braga. Cláudio assumiu gentilmente a orientação deste trabalho, já bastante avançado, em circunstâncias adversas, numa situação insólita, mas esteve comigo, me aconselhando, me corrigindo, e contribuindo para o aperfeiçoamento de cada parte da dissertação. Agradeço à professora Dra. Maria da Glória Magalhães, coordenadora do curso, que me auxiliou com bastante ética e imparcialidade no difícil processo de mudança de orientação. Também agradeço à professora Dra. Luciana Barreto, que me ajudou ainda na elaboração do pré-projeto, e me incentivou a tentar uma pós-graduação em Literatura, mesmo eu sendo graduado em outra área. E por fim, agradeço a todos membros do querido grupo Literatura e Espiritualidade. Fiz parte do grupo por quase dois anos, e as reuniões foram um norte durante grande parte do período de pesquisa.

Nada é inexorável, a não ser o amor. O amor busca a perfeição, ainda que ele mesmo possa ser aperfeiçoado — não em si, mas em seu objeto. Portanto, tudo que não é belo no amado, tudo que está entre o amor e o que é amado e que não é da natureza do amor, deve ser destruído. E o nosso Deus é fogo consumidor.

Amor inexorável. George MacDonald.

RESUMO

A presente dissertação investiga a influência de aspectos literários — imagéticos, estilísticos e narrativos — do texto bíblico na obra da escritora estadunidense Flannery O'Connor, com ênfase no último romance da autora: *The Violent Bear It Away* (2007). Partindo dos conceitos desenvolvidos pelo teórico literário canadense Northrop Frye — em *Anatomia da crítica* (2006) e *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura* (2004) —, assim como de algumas contribuições do crítico estadunidense Robert Alter (em *Arte da narrativa bíblica* (2007) e *Pen of Iron: American Prose and the King James Bible* (2010)), buscamos demonstrar de que maneira o romance da autora dialoga com procedimentos artísticos da Bíblia, como por exemplo a tipologia e os arquétipos bíblicos, assim como seu *mythos* central, na criação de um romance meticulosamente correlacionado ao texto bíblico. Apresentamos, em nosso percurso, a engenhosidade da ficcionista ao lidar com o ímpeto bíblico em sua composição.

PALAVRAS-CHAVE: Bíblia e literatura; literatura estadunidense; literatura comparada; Flannery O'Connor.

ABSTRACT

This thesis investigates the influence of literary aspects of the biblical text, such as, imagery, stylistics and narrative found in the work of American writer Flannery O'Connor, mainly in her last novel *The Violent Bear It Away* (2007). Departing from concepts developed by Canadian literary theorist Northrop Frye — in *Anatomy of Criticism: Four Essays* (2006) and *The Great Code: the Bible and Literature* (2004) —, as well as from some contributions by American critic Robert Alter (in *The Art of Biblical Narrative* (2007) and *Pen of Iron: American Prose and the King James Bible* (2010)), we seek to demonstrate how the author's novel converses with artistic procedures of the Bible, such as, typology and biblical archetypes, as well as its central myth, in the creation of a novel meticulously correlated to the biblical text. In our trajectory, we present the fictionist's ability in dealing with the biblical impetus in her composition.

KEYWORDS: Bible and literature; American literature; comparative literature; Flannery O'Connor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
 CAPÍTULO 01 — FOGO CENTRAL: A BÍBLIA ENQUANTO LITERATURA E <i>THE VIOLENT BEAR IT AWAY</i>	
1.1. BÍBLIA E LITERATURA	12
1.2. FLANNERY O'CONNOR.....	21
1.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA COMPARADA.....	32
 CAPÍTULO 02 — OS PROFETAS: ARQUÉTIPOS BÍBLICOS EM <i>THE VIOLENT BEAR IT AWAY</i>	
2.1. O <i>MYTHOS</i> BÍBLICO.....	35
2.2. ARQUÉTIPOS E TIPOLOGIA.....	44
2.3. PROFETAS DO FOGO.....	51
2.4. NO TERRITÓRIO DO INIMIGO.....	67
 CAPÍTULO 03 — O MENINO: O SENTIDO ASCENDENTE DE <i>THE VIOLENT BEAR IT AWAY</i>	
3.1. O <i>MYTHOS</i> BÍBLICO II.....	85
3.2. ELEMENTOS ESTILÍSTICOS E NARRATIVOS.....	92
3.3. RUMO AO SILÊNCIO.....	104
3.4. UMA VISÃO DE AMOR.....	119
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	136

INTRODUÇÃO

A *Bíblia* é um material de complexidade única, tanto devido a seu longo processo de composição, quanto por causa das particularidades do próprio texto. Qualquer estudo a respeito desse imenso compêndio textual, sobretudo dentro da crítica literária, enfrentará sérias dificuldades. As incontáveis traduções, as inúmeras interpretações teológicas, os diferentes significados possíveis a cada passagem, além da própria extensão do livro, são apenas alguns exemplos. Estando consciente de tais adversidades, o trabalho que se desenvolve nesta dissertação tem como *corpus* de pesquisa o romance *The Violent Bear It Away* (2007), de Flannery O'Connor, em sua relação com a Bíblia. Assim sendo, a nossa investigação se restringe aos problemas do texto bíblico que são relevantes ao diálogo com o romance de O'Connor.

Flannery O'Connor (1925 — 1964) foi uma das maiores escritoras da tradição literária dos Estados Unidos. Famosa contista, publicou trinta e dois contos, ao longo de sua carreira, dispostos no livro *The Complete Stories* (1971), além de dois romances: *Wise Blood* (2007) e *The Violent Bear It Away* (1960). Sua obra é conhecida pelo seu estilo, parte do chamado gótico sulista, e por um empenhado catolicismo romano. É também autora de diversas cartas, reunidas em *The Habit of Being* (1988), e algumas resenhas e ensaios críticos, organizados em *Mystery and Manners* (1972). Faleceu vítima de lúpus, doença enfrentada durante quase toda a vida, aos 39 anos. Praticamente tudo que desenvolveu ao longo de sua (não muito extensa) carreira dialoga com o texto bíblico. Acreditamos que o romance *The Violent*¹ é uma espécie de estandarte de O'Connor: uma criação que reúne elementos recorrentes em outras composições dela, com perspectivas incomparáveis ao tema que aqui discorreremos. Não deixaremos de citar — oportunamente — outras composições da autora, ao longo do trabalho.

The Violent Bear it Away foi considerado pelo crítico Harold Bloom (2019) como o melhor trabalho de O'Connor. É possivelmente uma criação que sintetiza concepções presentes em todo o corpo ficcional da autora. A obra foi publicada em 1960, sendo, na época, finalista do importante *National Book Award*². O romance narra a história de Francis Marion Tarwater, um rapaz de catorze anos, que, criado isolado do mundo, é destinado pelo seu tio-avô, Mason Tarwater, um autodenominado profeta

¹ Usamos tanto *The Violent* quanto *The Violent Bear It Away* ao longo da dissertação.

² Disponível em: <https://www.nationalbook.org/awards-prizes/national-book-awards-1961/?cat=fiction>.

cristão, a assumir o posto de profeta. Quando o tio falece, Tarwater renega o seu destino e decide fugir de casa, indo viver com o seu outro tio, Rayber Tarwater, um professor ateu. O professor tem um filho, Bishop, uma criança com problemas mentais. Mason, antes de morrer, havia convencido o jovem Tarwater a batizar Bishop, como uma espécie de missão especial. Ao longo da obra, o protagonista enfrentará duas batalhas em seu interior: batizar ou não o primo; tornar-se ou não um profeta. No meio desses dilemas, o garoto também é confrontado com as concepções do tio ateu, contrárias ao cristianismo, bem como com uma sinistra voz — o próprio Diabo — que se comunica com ele.

Buscamos, ao longo deste trabalho, verificar as relações desse romance com a *Bíblia*. *The Violent* demonstra ter um impressionante engajamento com o bíblico, em diferentes aspectos: estilísticos, narrativos e imagéticos. O nosso percurso tem ênfase em três elementos bíblicos-literários fundamentais: o *mythos*, os arquétipos e as alusões. Cada um desses aspectos comporta um universo de outros assuntos. Consequentemente, adentramos em outras temáticas (evidentemente, sempre que relacionadas ao romance de O'Connor), dentre elas: os significados contidos em imagens bíblicas — como fogo, água, cidade, jardim; alguns sacramentos do cristianismo — batismo e eucaristia; o significado do termo anagogia; a tipologia bíblica; os profetas do *Antigo testamento* — e a maneira como todos esses são desdobrados, com suas modulações, em *The Violent*.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, de caráter preambular, com três seções introdutórias: a primeira apresentando o texto bíblico; a segunda apresentando a autora e seu romance; e a terceira discutindo sobre literatura comparada. O objetivo desse primeiro capítulo é discutir, antes de entrarmos propriamente na análise, algumas escolhas desta pesquisa, sobretudo no que diz respeito ao bíblico. É um capítulo que estabelece os fundamentos para o restante da dissertação.

O segundo capítulo está dividido em quatro seções — duas teóricas (analisando elementos literários do bíblico), e outras duas de compleição analítica (mergulhando em *The Violent*). Esse capítulo discute a respeito do *mythos* bíblico, os arquétipos e a tipologia bíblica, e a manifestação de todos esses na obra de O'Connor.

O terceiro capítulo, de forma similar ao anterior, também se divide em quatro seções — duas teóricas, e duas analíticas. Nessas seções, as preocupações estão mais

relacionadas a alguns aspectos estilísticos³ do texto bíblico, como a parataxe e as repetições, presentes em *The Violent*. Também há uma sucinta discussão a respeito do trágico, conforme a *Bíblia*, na obra da autora.

As partes *Mythos bíblico* e *Arquétipos e tipologia*, presentes no segundo capítulo, possuem o aporte teórico das obras do crítico canadense Northrop Frye — *Anatomia da crítica* (2005) e *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura* (2004). Em *O profeta do fogo*, a análise centra-se no personagem Mason Tarwater, bem como nas imagens de fogo associadas à sua figura. Em *No território do inimigo*, há um mergulho no protagonista Tarwater, e nos arquétipos demoníacos que o envolve — mais especificamente a cidade e a voz demoníaca, além de comentários breves a respeito do simbolismo aquático. Nesse momento, também dialogamos com o teórico romeno Mircea Eliade, com *O sagrado e o profano* (1992) e *Imagens e símbolos* (1979).

No terceiro capítulo, discutimos a respeito do caráter cômico do *mythos* bíblico, num debate a respeito do trágico, e sobre elementos estilísticos e narrativos do texto bíblico. Em *Mythos bíblico II* e *Elementos narrativos e estilísticos*, as obras do crítico estadunidense Robert Alter: *A arte da narrativa bíblica* (2004) e *Pen of Iron: American Prose and the King James Bible* (2010), servem como aporte teórico. Em *Rumo ao silêncio*, nossa análise tem enfoque no antagonista Rayber, e no uso do dispositivo estilístico da repetição. E, finalmente, em *Uma visão de amor*, seção de encerramento da dissertação, retomamos a discussão em torno do *mythos* bíblico (e seu aspecto anagógico), na qual trazemos uma interpretação à obra de O'Connor.

O estudo comparativo que desenvolvemos tem como objetivo demonstrar a forte influência do texto bíblico no romance de O'Connor. *The Violent*, é importante ressaltar, nunca foi publicado no Brasil. Este estudo é o primeiro a respeito dessa obra em nosso país⁴. Intentamos, portanto, não somente verificar a capacidade da autora em lidar com as complexidades do bíblico em sua composição, como também contribuir para o enriquecimento de fortuna crítica a respeito de O'Connor no Brasil.

³ Isso será abordado no próximo capítulo, mas adiantamos que quando falamos de elementos estilísticos da *Bíblia*, estamos nos referindo à tradução inglesa *King James*.

⁴ De acordo com o <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/> há somente duas dissertações no Brasil a respeito de O'Connor — as duas sobre contos da autora; nenhuma sobre *The Violent*.

CAPÍTULO 01 — FOGO CENTRAL: A BÍBLIA ENQUANTO LITERATURA E *THE VIOLENT BEAR IT AWAY*

1.1. BÍBLIA E LITERATURA

Um dos momentos mais significativos do ciclo de narrativas do profeta Elias, presente no primeiro *Livro dos Reis*, acontece quando um concurso entre os servos de Baal em oposição ao profeta do Senhor é promovido para conquistar a opinião dos habitantes de Israel. A disputa ocorre no topo do monte nomeado como Carmelo. Enquanto os quatrocentos profetas pagãos clamam pela manifestação de sua divindade, e se retalham com facas e lancetas, o outro profeta assiste ao desespero deles em ânimo de zombaria. O silêncio é a única resposta aos devotos de Baal. Logo em seguida, o profeta Elias constrói o seu altar de lenha, cobrindo-o com quatro vasos cheios d'água, três vezes consecutivas, até deixá-lo completamente encharcado e submerso na água. Somente então invoca o nome do Senhor. E o Deus de Elias responde, assim:

E o fogo do Senhor caiu, e consumiu os holocaustos, e a madeira, e as pedras, e a poeira, e lambeu a água que estava na vala. E quando todas as pessoas viram, caíram sobre suas faces; e disseram, o Senhor, ele é o Deus. (*I Reis, 18: 38*)⁵.

O fogo do Senhor não responde somente ao clamor particular do profeta, como também apresenta a sua autoridade universal sobre os espectadores e opositores. Fogo é uma das imagens recorrentes na *Bíblia*, aparecendo tanto no *Novo* quanto no *Velho testamento*, sobretudo nos chamados livros proféticos. É um arquétipo composto de significados múltiplos, e que é de grande relevância a todo o nosso trabalho. O ensaísta estadunidense George Steiner, em seu *Prefácio para a bíblia hebraica* (2018), se apropria da metáfora das chamas para se referir às *Sagradas Escrituras*, cuja força na literatura ocidental ele acunha como o “fogo central”. Diz o autor:

⁵ Na *King James*: “Then the fire of the LORD fell, and consumed the burnt sacrifice, and the wood, and the stones, and the dust, and licked up the water that was in the trench. And when all the people saw it, they fell on their faces; and they said, The LORD, he is the God.” — Todas as traduções, quando o original estiver no rodapé, foram feitas exclusivamente para esta dissertação.

Todos os demais livros, sejam eles de histórias, narrativas de fatos imaginários, códigos de lei, tratados de moral, poemas líricos, diálogos dramáticos, meditações teológico-filosóficas, são como fagulhas, por vezes distantes, lançadas por incessantes labaredas de um *fogo central* (STEINER, 2018, p, 59).

Contemplemos esse fogo central, como os estupefatos observadores das chamas que lamberam o altar do profeta, e detenhamos nosso olhar a observar algumas das fagulhas que saem desse calor incessante e formam a pequena fogueira que é o romance da escritora Flannery O'Connor (1925 — 1964). Em nossa caminhada, buscamos demonstrar o impressionante engajamento que há entre romance *The Violent Bear It Away* (2007) com os distintos níveis literários do bíblico — imagéticos, narrativos, estilísticos. Steiner é o nosso primeiro condutor, mostrando alguns dos aspectos gerais do compêndio bíblico, e de seu imperativo na literatura ocidental.

A *Bíblia*, como conhecemos, em nossa sociedade cristã (ou pós-cristã), é um produto desenvolvido ao longo de séculos de escritas, edições e revisões. Não entramos nas discussões dos chamados estudos de crítica textual, tendo em vista que esse não é o enfoque de nosso trabalho, mas acredita-se que a obra sacra do cristianismo tenha sido escrita num período de treze séculos, começando em XII a.C. (com a composição de poemas arcaicos como *Canção de Débora*, presente no *Livros dos Juízes*, apontado como uma das partes mais antigas das Escrituras⁶) e terminando no século I d.C. com a elaboração do *Novo testamento*. Durante todo esse período, estudos apontam que edições e acréscimos ocorreram em quase todo o compêndio bíblico. Assim, o que se entende como a *Bíblia* é um compilado de texto de diferentes gêneros e estilos, escrito em diferentes épocas, e que, conseqüentemente, resultou em múltiplas interpretações. Robert Alter (1997) ao comentar sobre trechos narrativos da *Bíblia hebraica* menciona essa diversidade estilística e a dimensão histórica do processo de gênese da Bíblia:

Qualquer explicação literária da Bíblia hebraica deve reconhecer sua qualidade de extrema heterogeneidade. [...] De um certo ponto de vista, não é sequer uma coleção unificada, mas sim uma antologia solta que refere cerca de nove séculos de atividade literária hebraica, desde a Canção de Débora e outros poemas arcaicos mais breves inseridos em narrativas em prosa até o Livro de Daniel (século II a.C). A variedade genética dessa antologia é de qualquer modo notável, englobando historiografia, narrativas ficcionais e muita mistura de ambos, listas de leis, profecias tanto em verso como em prosa, obras

⁶ Steiner aponta que é “possível que tal exultação, pelo vocabulário e sintaxe em que é expressa, de fato remetam ao século onze ou doze antes de Cristo” (2018, p, 65).

aforísticas e de meditação, poemas de culto e devoção, hinos de lamentação e vitória, poemas de amor, tábuas genealógicas, contos etiológicos e muito mais (ALTER, 1997, p, 24).

Os estudos de Alter, seminais na compreensão de aspectos literários de narrativas bíblicas, e que são importantes condutores de nossa caminhada, possuem ênfase na chamada *Bíblia hebraica*, acunhada de *Velho testamento* pelos cristãos. As considerações do crítico, entretanto, sobre o caráter heterogêneo, amplo, variado e antológico do texto hebreu, se estendem a todo o compilado bíblico, incluindo o *Novo testamento*. É importante ressaltar que a posição de Alter, de separar o texto hebraico do testamento cristão, é adotada por outros críticos, como o próprio Steiner. Sobre essa questão, comenta Steiner, mencionando o herege Marcião, do século dois:

Marcião, um inspirado herege do século dois, percebeu as inverdades paradoxais em toda essa apropriação do material hebraico pela crença cristã. Como é possível, perguntava ele, que o Jeová vingativo e muitas vezes implacável do Pentateuco e dos Profetas seja identificado com o Pai, como uma divindade de amor e compaixão sem limites do cristianismo? Como conciliar o mistério da Trindade, no qual Cristo é um Deus feito homem, com o monoteísmo judaico? (STEINER, 2018, p, 87).

As posições de Alter e Steiner, de conceberem a escritura hebraica como algo absolutamente diverso do testamento cristão, são instigantes. Porém, em nosso trabalho, como tratamos de uma autora ligada ao catolicismo, a *Bíblia Sagrada* será sempre a do cristianismo — os dois testamentos. Reconhecemos a relevância dos estudos de Alter, e a influência específica das narrativas hebraicas nas criações de O’Connor (um dos eixos de nossa pesquisa), mas nos mantemos com o posicionamento de outro crítico, igualmente preocupado com aspectos literários da *Bíblia*, o canadense Northrop Frye. Segundo Frye, “a Bíblia foi [lida] tradicionalmente [como] uma unidade, e foi assim, como unidade, que ela pesou sobre a imaginação ocidental” (2006, p, 11). A questão da unidade bíblica é outro ponto certamente polêmico⁷. Devido a já mencionada variedade de obras que se encontram dentro do chamado cânone bíblico são comuns questionamentos, principalmente dentro dos estudos literários, no concernente à unidade de textos tão dispersos e distintos em sua origem e estilo. Frye, todavia, aponta que, para além da maneira como a *Escritura* foi lida historicamente, é possível aferir uma

⁷ Para um aprofundamento no processo histórico de formação do cânone bíblico, de ambos os testamentos, recomendamos a leitura de *O cânon das escrituras* (2011) de F.F. Bruce.

“unidade de narrativa e de imagética, e do que chamamos antes de metáfora implícita” (FRYE, 2006, p, 91). Assim, abordamos elementos que justificam a unidade bíblica cristã, como a tipologia, quando ligados à obra de O’Connor.

E se a composição bíblica é assunto tão amplo e polêmico e marcado de posições antagônicas, não menos controverso é a questão das traduções. Segundo Steiner, estima-se que o *Antigo* e o *Novo testamento* tenham sido traduzidos para mais de duas mil línguas, num processo constante que ocorre há mais de dois milênios (2018, p, 60). Na língua portuguesa, a primeira tradução foi a realizada por João Ferreira de Almeida, no século XVII. Na língua inglesa, a tradução seminal é a conhecida como *King James Version* (2017), publicada em 1611, profundamente impactada pela tradução de William Tyndale, realizada no século XVI. Uma das questões que surge, quanto às traduções, são as diferenças entre católicos e protestantes. Há mais sete livros no *Velho testamento* para o catolicismo romano, conhecidos como apócrifos ou deutero-canônicos. Isso implica traduções distintas para cada segmento do cristianismo. No Brasil, os católicos adotam, de modo geral, a chamada *Bíblia Ave Maria* (2016)⁸, enquanto evangélicos costumam lidar com a já citada JFA⁹. Segmentos menores advindos do cristianismo também possuem suas próprias traduções, como as Testemunhas de Jeová (*Bíblia — Tradução novo mundo*). Essas questões merecem considerações porque a nossa autora, como devota do catolicismo, lia a chamada *Douay–Rheims Bible*, tradução inglesa da *Bíblia* autorizada pelo Vaticano. Alguns estudos, entretanto, apontam que há momentos das obras de O’Connor cujas alusões e citações são retiradas da *King James Bible*¹⁰. A presença de ambas as traduções na obra de O’Connor nos levou a escolher somente uma delas em nosso estudo comparativo — tendo em vista que essa questão não é propriamente o nosso objetivo. A versão *King James*, convém mencionar, foi de grande influência para toda a literatura de língua inglesa, especialmente do ponto de vista estilístico — um dos pontos que abordamos em nosso trabalho. Desse modo, a *King James* foi a escolhida para ser trabalhada como referência ao longo da pesquisa. Durante a dissertação, contudo, citamos trechos da

⁸ A *Bíblia Ave Maria* é considerada a mais popular dentre fiéis católicos (a maioria religiosa do Brasil). No entanto, no meio acadêmico, a *Bíblia* mais utilizada é a *Bíblia de Jerusalém* (2016).

⁹ João Ferreira de Almeida — Revista e Atualizada.

¹⁰ Em seu artigo *Only God Speaks King James: The Literary Use of English Bible Translations in Flannery O’Connor’s The Violent Bear It Away* (2012), o autor Scott Huelin trata justamente das diferenças das duas traduções em língua inglesa da *Bíblia*, e como ambas aparecem no romance de O’Connor. A epígrafe do romance, assim como o seu título, convém ressaltar, foram retiradas da Douay–Rheims. Por outro lado, títulos de contos como *Why Do The Heathen Rage* advém diretamente da *King James*. O’Connor, claramente, lia e usava ambas as traduções para seus trabalhos.

King James (como já fizemos na primeira exposição) como também trechos da João Ferreira de Almeida (primeira tradução em língua portuguesa)¹¹.

Tendo como base essas considerações iniciais, a nossa pesquisa se assenta nos seguintes fundamentos: a *Bíblia*, nesta dissertação, é o texto canônico do cristianismo: *Novo* e *Velho testamento*, enquanto uma unidade, ainda que, eventualmente, com as devidas ressalvas. A tradução que adotamos ao longo do trabalho é a *King James*, versão inglesa e protestante. Quando as citações vierem dessa versão, teremos uma tradução nossa junto com o original no rodapé. O mesmo fazemos com as obras de O'Connor — já que não existe ainda edição brasileira de *The Violent Bear It Away*. De todo modo, as nossas traduções não possuem (nem a tradução de trechos bíblicos, tampouco traduções de trechos das obras de O'Connor) nenhum objetivo estético (algo que escaparia ao nosso escopo e capacidade), porém puramente descritivo.

Qualquer estudo, seja literário ou não, sobre a *Bíblia*, necessitará levar em consideração a imensurável influência desse livro na cultura ocidental. Escrito em papiro (o rolo usado em pergaminhos) há mais de dois mil anos, e ainda hoje o livro mais lido do mundo, tanto em versões impressas quanto digitais, essa gigantesca biblioteca conhecida como a *Bíblia* tem influência inegável sobre diversas áreas do saber humano — zoologia, história, crítica literária, física, sociologia, matemática, direito, antropologia, filosofia, filologia, dentre outras e outras. Segundo Steiner, é possível dizer que “praticamente todas as disciplinas do saber humanístico” receberam a colaboração do modo e das pesquisas bíblicas (2018, p, 61). Um compêndio textual que fundou duas das religiões mais importantes da história mundial — o judaísmo e o cristianismo. Uma obra que recebeu distintas elucubrações e exegeses ao longo da história, sendo enxergada tanto como mecanismo de controle político, quanto como obra de caráter subversivo. Mesmo nos estudos na área de crítica literária, terreno no

¹¹ Um esclarecimento importante: a pesquisa que originou esta dissertação foi feita, uma vez que Flannery O'Connor foi uma autora de língua inglesa, tendo a *Bíblia King James* como ponto de referência. Ainda que dentro da *King James* não estejam presentes os livros adicionais da Bíblia adotada pelos católicos (e, portanto, conhecidos pela autora), essa tradução é considerada, do ponto de vista literário, uma das mais importantes para escritores de língua inglesa (sobretudo, da tradição estadunidense) — e tanto Alter (2010) quanto Frye (2006) usam a *King James* (ou Versão Autorizada) como principal referência de seus trabalhos. Porém, por uma questão de logística, citar a *Bíblia King James*, ao longo de toda a dissertação, significaria um número excessivo de rodapés com os trechos no original, já que estamos buscando manter todo o corpo do texto em português. Assim sendo, citaremos a JFA (2016), tradução protestante da Bíblia em língua portuguesa, quando o trecho bíblico não estiver diretamente relacionado ao romance de O'Connor.

qual a nossa pesquisa se firma, há um impacto frequente da presença bíblica, pois, como pontua Steiner, em *Presenças verdadeiras* (2018):

Nossas gramáticas, nossas explicações, nossas críticas de textos, nossos empenhos de passar da letra para o espírito são herdeiros diretos das textualidades da teologia judaico-cristã e da exegética bíblico-patristica (STEINER, 2018, p. 55).

E se as *Escrituras Sagradas* foram fundantes para diferentes segmentos do conhecimento humano, significa reconhecer seu impacto sobre a imaginação ocidental. Desde o primeiro século que as obras literárias são de algum modo assombradas pelo vulto imperioso da *Bíblia*. Este modo de relacionamento, da literatura com a *Bíblia*, pode ocorrer de diferentes formas — seja através de alusões, apropriação de narrativas, referências a personagens, uso de motivos, ou da linguagem, ou das metáforas, ou da poesia bíblica, dentre outros. Na tradição literária brasileira, salta aos olhos exemplos como o romance *Esau e Jacó* (2012) de Machado de Assis, obra exemplar do realismo nacional, que se apodera da narrativa dos irmãos rivais presente no *Gênesis* para fazer uma poderosa sátira política sobre o século XIX (ainda terrivelmente relevante). Em *Sagarana* (2017) de Guimarães Rosa, a presença bíblica é um pouco mais sutil, porém não menos contundente, sendo desdobrada nas diferentes novelas do compêndio rosiano, seja num aspecto mais místico e alusivo (como em *A hora e a vez de Augusto Matraga*) ou dum modo mais teológico e moral (como em *o Burrinho pedrês*). Nos contos do escritor mineiro Murilo Rubião (2016), um dos principais nomes do chamado realismo mágico no contexto nacional, há sempre uma epígrafe bíblica, que dialoga diretamente com a narrativa. Em nossa produção recente, obras como *Rútilo nada e Lázaro*¹² de Hilda Hilst (2018) subvertem elementos bíblicos para discutir temas da contemporaneidade, tais como homossexualidade e erotismo. De modo correspondente, os romances da escritora Ana Paula Maia, *Assim na Terra como embaixo da Terra* (2020) e *Enterre seus mortos* (2020), com as explícitas alusões bíblicas em seus títulos, mergulham em temas míticos como violência, crueldade humana e morticínio. Esses exemplos nos mostram que a *Bíblia* esteve presente de diferentes modos em nossas letras desde a nossa formação literária até a contemporaneidade.

¹² A narrativa *Lázaro* faz parte do livro *Fluxo-floema* (2018) de Hilst — obra que mescla temas espirituais com forte dose de erotismo.

Na literatura estadunidense, tradição na qual se insere a autora foco de nossa pesquisa, a força bíblica é ainda mais evidente e multifacetada. Autores seminais como Herman Melville e William Faulkner reproduziram e copiaram elementos da própria linguagem bíblica (ou melhor, da tradução *King James*) e se apropriaram de temas, motivos e imagens bíblicas em seus romances. Esse modo de relação com a *Escritura* se estende, com suas respectivas diferenças, nos trabalhos de autores como Ernest Hemingway, Saul Bellow, John Updike, Cormac McCarthy, Marilynne Robinson, além da própria O'Connor. A tradução *King James*, como aponta Alter (2010), teve um peso indispensável sobre a linguagem e o estilo dos principais romancistas estadunidenses.

Apesar dessa demonstrada influência da exegese bíblica na atividade da crítica literária, e da inevitável presença bíblicas nas criações literárias, levou-se bastante tempo para se considerar, ou mesmo discutir, a *Bíblia* como literatura. Primeiramente, o preconceito em relação às obras que, como aponta Antônio Magalhães em *Deus no espelho das palavras*, eram vistas para “os momentos de devaneio e fruição do que para os de análise e reflexão” (2009, p, 57), foi um empecilho para perspectivas literárias de uma obra como uma *Bíblia*, considerada por séculos como sagrada e socialmente incontestável. Há outra dificuldade, entretanto, mais sutil e ambígua, para o tratamento do texto bíblico enquanto literatura. Como aponta o escritor C.S Lewis, a natureza multifacetada da *Bíblia* é um empecilho para leituras literárias, pois:

Em certo sentido, "a Bíblia como literatura" não existe. É uma coleção de livros tão diferentes em período, tipo, linguagem e valor estético, que nenhuma crítica comum pode ser feita sobre eles. Ao unir esses textos heterogêneos, a Igreja não foi guiada por princípios literários, e o crítico literário pode considerar sua inclusão nas mesmas diretorias como um acidente teológico e histórico irrelevante para seu próprio ramo de estudo (LEWIS, 1950, p, 4)¹³.

Tanto devido a sua já citada heterogeneidade, quanto devido a sua unidade ter sido determinada não por elementos estéticos e literários, mas por princípios teológicos, considerar a *Bíblia* exclusivamente como uma obra de literatura é certamente um perigo. Entretanto, se entendermos que a “literatura é linguagem carregada de

¹³ “There is a certain sense in which ‘the Bible as literature’ does not exist. It is a collection of books so widely different in period, kind, language, and aesthetic value, that no common criticism can be passed on them. In uniting these heterogeneous texts the Church was not guided by literary principles, and the literary critic might regard their inclusion between the same boards as a theological and historical accident irrelevant to his own branch of study.” (disponível em: https://biblicalstudies.org.uk/pdf/kjv_lewis.pdf/).

significado” (2014, p, 35), tal qual no aforismo do poeta Ezra Pound, então dificilmente existiria um outro livro com linguagem mais carregada de significados do que a *Bíblia*, em todos os seus segmentos. Contudo, se os estudos literários das partes diversas das *Escrituras* só começaram a caminhar, com maiores desdobramentos, nos anos 80, com as citadas contribuições de teóricos como Alter e Steiner, é igualmente importante ressaltar, em contrapartida, que nenhum desses críticos rotulam o texto bíblico como uma obra *exclusivamente* literária. Alter e Steiner, ao se debruçarem sobre a *Bíblia hebraica*, focaram suas atenções nas partes narrativas do texto, que já são reconhecidamente mais próximas da literatura, enquanto Frye acunha o texto bíblico de “The Great Code” (traduzido como “Código dos Códigos” por Flávio Aguiar)¹⁴, termo usado pelo poeta William Blake, como forma de abarcar a sua dimensão estética:

[...] aqui está um livro que teve uma fértil influência na literatura inglesa, desde os escritores anglo-saxões até os poetas mais jovens do que eu, e mesmo assim ninguém dirá que a Bíblia “é” uma obra literária. Mesmo Blake, que avançou mais do que ninguém em sua época na identificação da religião com a criatividade humana, não chamava a Bíblia de obra literária: ele dizia que “o Antigo e o Novo Testamento são o Grande Código da Arte”, frase que tomei como título deste livro (FRYE, 2004, p, 15).

É para esta noção do texto bíblico como um “Grande Código da Arte” que dedicamos o nosso olhar, ainda que míope e distante, na tentativa de compreender a sua presença nas obras da escritora Flannery O’Connor. Entendemos que é um percurso difícil. Qualquer tentativa de lidar com a *Bíblia* esbarrará nas mais diversas dificuldades. E é uma temática tão cheia de camadas que se torna necessário delimitar alguns enfoques do trabalho que aqui estamos empreendendo. Portanto, uma das ênfases do nosso estudo é a questão acunhada como *mythos* bíblico, isto é: a narrativa angular bíblica. Partindo desse *mythos*, investigamos alguns arquétipos (mais especificamente do fogo, a água, e a cidade), as alusões às figuras bíblicas, e alguns dos elementos estilísticos da *Bíblia* — e os desdobramentos de todos esses na obra de O’Connor.

Flannery O’Connor não foi uma autora preocupada com questões biográficas dentro de suas composições, mas a sua fé particular, bem como também o seu relacionamento com a região onde nasceu e viveu — o Sul dos Estados Unidos —

¹⁴ No original, a obra de Frye se chama *The Great Code: The Bible and Literature*, e foi publicada em 1981. Na tradução de Flávio Aguiar, publicada pela editora Boitempo, em 2004, mas infelizmente já esgotada, o título ficou como *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. O título “código dos códigos” é uma referência ao poema bíblico canônico traduzido como o *Cântico dos Cânticos*, em português.

merecem algumas considerações, antes de começarmos o estudo propriamente de sua obra. Esse é o tema principal da próxima seção de nosso trabalho.

Steiner diz que a Bíblia é “o mais conhecido e o menos conhecido produto humano (?) de todos os tempos. E, possivelmente, o mais estranho” (STEINER, 2017, p, 64). A estranheza, o poder, e a força desse livro que *criou* o mundo conforme conhecemos desafiam qualquer leitor que venha a se arriscar a enfrentar jornada nas suas misteriosas palavras — sejam crentes ou descrentes na presença verdadeira dessa palavra. Nosso desafio é o de encarar esse colossal monumento, e tentar compreender, não o grande edifício, mas uma pequena miniatura dele, com engenhosidade própria, realizada por uma devota serva. E se formos capazes de abarcar adequadamente a miniatura, talvez possamos contemplar um pouco melhor a grande obra.

1.2. FLANNERY O'CONNOR

Flannery O'Connor nasceu em 1925 e faleceu em 1964. Ao longo de sua vida, ela publicou trinta e dois contos, dispostos no livro *The Complete Stories* (1971), dois romances — *Wise Blood* (2007) e *The Violent Bear It Away* (2007) — além de diversas cartas, reunidas em *The Habit of Being* (1988), e alguns resenhas e ensaios críticos, organizados no livro *Mystery and Manners* (1972). Sua primeira publicação, o romance *Wise Blood*, aconteceu quando ela tinha apenas 25 anos de idade, enquanto o seu último conto, *The Judgment Day*, foi escrito algumas semanas antes de sua morte, aos 39 anos. Ela morreu vítima da doença lúpus, enfermidade enfrentada durante quase toda a vida. Em seus últimos anos, O'Connor permaneceu isolada com a sua mãe, numa fazenda na Geórgia, estado de seu nascimento. Apesar de uma existência marcada pelo sofrimento de uma doença sem cura, e um isolamento numa região rural, longe dos centros urbanos e literários, ela escreveu até o final de sua vida.

Sua obra é considerada pela crítica como um estandarte do chamado gótico sulista, gênero da tradição estadunidense que apresenta personagens conhecidos como grotescos em situações de extrema violência. Como bem pontua o crítico Harold Bloom: “a sensibilidade de O'Connor revela uma mescla extraordinária entre o gótico, conforme desenvolvido na cultura do Sul dos Estados Unidos, e um fervoroso catolicismo romano” (2019, p, 333). O'Connor, em contrapartida, não concordava com essa categorização de seu trabalho. Em um ensaio¹⁵, ela diz que “qualquer coisa que viver do Sul será chamado de grotesco pelo leitor do norte, com exceção das coisas realmente grotescas, que nesse caso serão chamadas de realistas” (1972, p, 40).¹⁶

O chamado grotesco, segundo ela, era apenas o modo como os sulistas, assim como ela, enxergavam as figuras excêntricas, e nem um pouco destoantes da realidade, que habitavam o sul dos Estados Unidos. Segundo a autora, o grotesco se caracteriza por uma preocupação vívida com “experiências que não costumamos observar todos os

¹⁵ O ensaio *The Grotesque in Southern Fiction*, da própria O'Connor, presente em *Mystery and Manners* (1972), traz uma discussão interessante sobre o grotesco na ficção sulista do século XX, além de reflexões da própria autora sobre o seu ofício.

¹⁶ “Anything that comes out of the South is going to be called grotesque by the Northern reader, unless it is grotesque, in which case it is going to be called realistic.”

dias (...) que o homem comum não experiencia em sua vida cotidiana” (1972, p, 40)¹⁷. As situações são inusitadas, a prosa não costuma se atentar a elementos psicológicos, e os personagens são identificados como bizarros — ou, nas palavras da própria autora, eles têm um “estilo verdadeiramente antiburguês” (1972, p, 42). Ainda assim, para a ficcionista, o grotesco não passa de uma maneira fidedigna de representar as figuras excêntricas que habitavam em sua região, em sua época — e também uma forma para ela cristalizar a sua visão religiosa, conforme ainda observaremos nesta dissertação.

Há, por exemplo, distinções notáveis entre O’Connor e outros escritores sulistas de seu tempo — tais quais Truman Capote e Carson McCullers — como o empenhado catolicismo romano¹⁸. A visão religiosa de O’Connor não deve ser segregada de suas obras, e as suas preocupações, com temáticas sombrias e violentas, foram profundamente forjadas pela própria visão religiosa. Nascida num lar católico, ela se manteve ligada à religião católica durante toda a sua vida, de modo que, em sua juventude, até o seu desejo e vontade de se tornar uma escritora estavam associados à devoção religiosa, como a mesma diz em seu *Prayer Journal* (2013), diário escrito alguns anos antes de sua primeira publicação literária:

Conceda-me a graça de adorá-Lo com o fervor dos antigos sacerdotes quando sacrificavam cordeiros a Ti. Conceda-me a graça de adorá-Lo com o mesmo estupor dos sacerdotes quando sacrificaram o Cordeiro em seus altares. Conceda-me a graça de ser impaciente pela chegada do tempo em que verei a Ti face a face e que não haja nenhum outro estímulo além desse para adorá-Lo. Conceda-me a graça, querido Deus, de ver a escassez e a miséria dos lugares onde o Seu nome não é adorado, mas profanado. Querido Deus, estou tão desencorajada a respeito de meu trabalho. Eu sinto grande desencorajamento, faço o que faço sem saber o que faço. Por favor, querido Deus, permita que me torne uma boa escritora e consiga realizar algo que seja aceito.

¹⁷ “In these Grotesque works, we find that the writer has made alive some experience which we are not accustomed to observe every day, or which ordinary man may never experience in his ordinary life.”

¹⁸ Devemos ponderar se o catolicismo de O’Connor não ajudou a reforçar um elemento já pertinente ao chamado estilo gótico sulista. O estilo se caracteriza por temas sombrios, e às vezes sobrenaturais, dentro da cultura sulista estadunidense. Se o grotesco (as representações identificadas como bizarras que destoam de um realismo psicológico) é uma maneira adequada à criação de personagens dentro desse estilo, o cristianismo é outro elemento que aparece com recorrência notável. Obras fílmicas como *The Night of The Hunter* (1955), ou mesmo romances contemporâneos, como *Blood Meridian* (2004), identificados como dentro da tradição gótico sulista, também apresentam a religião cristã como aspecto consistente. Como a própria O’Connor diz, o Sul não é uma região “centrada em Cristo, mas atormentada por Cristo” (1972, p, 44). Qualquer estudo mais aprofundado sobre o gótico sulista, algo que não intentamos aqui, necessitará levar em consideração a presença da fé cristã, mas uma fé cristã terrificante e carregada de sombras, e a contribuição de O’Connor para a consolidação desse tema, dentro deste estilo.

Isso é muito mais do que eu mereço, é claro (O’CONNOR, 2013, p, 10).¹⁹

Mesmo em investigações mais formalistas de suas obras, o chamado para uma visão religiosa em O’Connor é inevitável. As composições da autora, todavia, se diferem de outros romancistas católicos, cuja fé desempenha um papel central. Apesar das preocupações similares, abordando questões e problemáticas do mundo moderno, *Wise Blood* é distinto tanto em estilo, quanto na própria maneira de lidar com a matéria religiosa, de um romance como o *Diário de um pároco de aldeia* (2011) de George Bernanos, notório romance escrito por escritor católico do século XX. Além disso, em seu tempo, O’Connor enfrentou crítica de grupos religiosos ligados ao catolicismo que consideravam sua obra heterodoxa e, em alguns casos, herética. O crítico Jordan Cofer pontua que ela recebeu fortes “críticas da própria comunidade católica, e elogios de artistas seculares” (COFER, 2014, p, 4).²⁰ Uma verdadeira ironia na qual a jovem que rezou para Deus, com o fervor de ser aceita como escritora, acabou não sendo tão bem aceita pelos próprios de sua comunidade religiosa.

Uma das possíveis razões para a rejeição que a escritora recebeu dos católicos de seu tempo está na visão empática que sua obra faz dos protestantes do Sul dos Estados Unidos. Em seus contos e romances, O’Connor coloca em primeiro plano fundamentalistas cristãos, evangélicos bíblicistas, autoproclamados profetas isolados do mundo, falsos pregadores fundadores de novas igrejas — em geral, personagens que seriam considerados como batistas, metodistas ou pentecostais. Em *Wise Blood*, o protagonista Hazel Motes, neto de um protestante que se autodeclarava um profeta, toma a decisão, após retornar da Segunda Guerra Mundial, de abandonar a religião cristã e fundar, pregando em cima de um carro no meio da rua, uma novíssima igreja: *The Church Without Christ*. Esse profeta niilista, uma sátira aos profetas evangélicos que povoavam o Sul da América no século passado, é conduzido, numa sucessão de eventos insólitos, à inusitada redenção religiosa antes do término do romance. E em outros contos — como *Good Country People*, *The River* e *A Circle in The Fire* — são

¹⁹ “Give me the grace to adore You with the excitement of the old priests when they sacrificed a lamb to You. Give me the grace to adore You with the awe that fills Your priests when they sacrifice the Lamb on our altars. Give me the grace to be impatient for the time when I shall see You face to face and need no stimulus than that to adore You. Give me the grace, dear God, to see the bareness and the misery of the places where You are not adored but desecrated. Dear God, I am so discouraged about my work. I have the feeling of discouragement that is. I realize I don’t know what I realize. Please help me dear God to be a good writer and to get something else accepted. That is so far from what I deserve, of course.”

²⁰ “(...) backlash from her own Catholic community and the praise from secular artists.”

novamente os evangélicos excêntricos que aparecem como figuras proeminentes. A própria O'Connor parecia se sentir muito confortável, e até contente, em ter nascido, e em conviver, numa região dos Estados Unidos conhecida pelo seu fundamentalismo bíblico, o *Bible Belt*. Segundo ela,

Uma sociedade secular nos entende, escritores católicos, cada vez menos. Tornou-se cada vez mais difícil na América fazer da crença crível, mas para o escritor sulista há uma possível grande vantagem: ele vive no *Bible Belt* (O'CONNOR, 1972, p, 201).²¹

Para o escritor católico é um privilégio conviver com pessoas cuja a fé ainda é possível de ser feita crível. Para O'Connor,

O escritor que buscar enxergar o mundo à luz da eternidade será bastante grato se possuir o privilégio de ter o Sul como seu pano de fundo, porque aqui a crença ainda pode ser feita crível, ainda que para a mentalidade moderna ela não possa ser feita admirável (O'CONNOR, 1972, p, 203).²²

Apresentamos, portanto, três elementos regulares nas obras de O'Connor. O gótico sulista — as ações violentas e figuras e metáforas grotescas; o engajamento católico — a visão religiosa da autora e o impacto disso em suas composições; e os personagens protestantes e fundamentalistas do Sul. E como esses três aspectos se relacionam com o *texto bíblico*, enfoque de nossa pesquisa? Justificamos, ao longo de nossa caminhada, que o entrelaçamento entre a temática da violência junto à fé católica, mais os personagens dos profetas fundamentalistas, ocorre através de um forte envolvimento que a ficção da escritora tem em relação com o texto sagrado.

Antes de nos aprofundarmos nos temas apontados acima, um pequeno exemplo do procedimento bíblico em O'Connor para exemplificar certas questões. No conto *A Good Man Is Hard To Find* (1971), usualmente mencionado dentre os mais célebres da escritora, temos a história de uma família em viagem cujo o destino se choca com um grupo de assassinos. Um homem, acompanhado de sua esposa, os três filhos pequenos,

²¹ “A secular society understand us [the catholic writer] less and less. It becomes more and more difficult in America to make a belief believable, but in the Southern writer has the greatest possible advantage. He lives in the Bible Belt.”

²² “The writer who views the world in this light [in the light of catholic faith] will be very thankful if he has been fortunate enough to have the South for his background, because here belief can still be made believable, even if for the modern mind it cannot be made admirable.”

e sua mãe (a protagonista do conto, nomeada apenas como a “Avó”) enfrentam uma série de desventuras numa viagem de carro ao longo da narrativa, até sofrerem um pequeno acidente na estrada, causado pela Avó, sendo então socorridos por um bando de facínoras, liderados pelo personagem “The Misfit” (“O Desajustado”).

Avó, uma das mais instigantes criações da autora, é uma senhora que professa ser cristã, mas que age de maneira mesquinha, interesseira, manipuladora e cínica. Em grande medida, ela é a responsável não somente pelo acidente na estrada, mas também por provocar a fúria dos assassinos ao reconhecer o líder deles em voz alta. Esse reconhecimento marca uma virada na narrativa, que se torna sangrenta e terrificante.

O Desajustado não pode deixar que eles saiam vivos após ser reconhecido. Ele elimina todos os membros da família — o que inclui as duas crianças e um bebê. Elimina o pai da família. A última remanescente é a Avó. Ela trava uma pequena discussão com o seu algoz. Chega a dizer que ele não precisa mais cometer crimes, pois é um homem bom. Os dois têm um curto debate a respeito de Jesus. Em determinado momento, o assassino parece ter mais convicção a respeito da ressurreição de Cristo do que a velha mulher, que se considera uma cristã. Um instante revelador, no meio da discussão entre os dois personagens, ocorre quando o facínora desenha no chão com a ponta de sua arma:

Desajustado permanecia desenhando no chão com a ponta de sua arma como se pensasse a respeito de seu ato. “É, dona, tem sempre alguém atrás da gente” ele murmurou (O’CONNOR, 1971, p. 129).²³

O momento é uma alusão à cena do *Evangelho de João*, na qual enquanto Jesus desenha no chão, com o seu dedo, um grupo de fariseus o procura para que ele dê o seu vaticínio a respeito do adultério cometido por uma mulher. Jesus, sem sequer olhar para os seus inquisidores, responde: “aquele que está sem pecado entre vocês, que jogue a primeira pedra” (*João*, 8,7). Nenhum deles têm coragem de lançar a primeira pedra, e todos se dispersam. Nos atentemos um pouco às sutilezas dessa breve alusão.

Ao desenhar no chão como Jesus, o homicida Desajustado, nesse instante específico da narrativa, se cristaliza como o Cristo, E, não da maneira como Jesus diria, mas certamente com um sentido próximo, diz que “alguém tá sempre atrás da gente”.

²³ “The Misfit kept scratching in the ground with the butt of his gun as if he were thinking about it. “Yes’ m, somebody is always after you,” he murmured.”

No momento apresentado do *Evangelho*, um grupo de pessoas está atrás de Jesus — não buscando a salvação, porém a condenação (para o pecado da mulher). Alguém está sempre atrás de você, seja buscando graça, seja tentando condenação ou castigo. A adúltera buscava uma coisa, os fariseus outra. Jesus diz, então, que aquele não tiver pecado que jogue a primeira pedra. Sendo Jesus, conforme os relatos evangelísticos o apresentam, um homem desprovido de pecados, somente ele poderia lançar a primeira pedra contra ela. Ele, entretanto, não a condena; em contrapartida, responde: “vá e não peques mais” (*João 8, 11*). Sendo o Desajustado uma “espécie” de Jesus, somente ele poderia julgar (condenar ou salvar) a Avó que clamava por misericórdia. Ele tem a vida da mulher em suas mãos. Todavia, assim como o Cristo, prefere não a condenar, mas antes libertá-la e salvá-la de *todo o* pecado, assim:

A voz dele parecia que iria rachar ao meio e num instante a cabeça da avó tornou-se limpa (*clear*). Ela viu o rosto do homem colado junto a dela como se ele estivesse prestes a chorar e então sussurrou “É porque você é um dos meus meninos. Você é uma das minhas próprias crianças!” Ela se levantou e tocou no ombro dele. O Desajustado deu um salto e como se uma serpente tivesse dado uma picada nele atirou três vezes contra o peito dela (O’CONNOR, 1971, p, 132).²⁴

Desajustado elimina a idosa, com três tiros no peito. Impiedosamente? Ele comenta, após matar a mulher, que “ela teria sido uma boa mulher, se tivesse alguém para atirar nela em cada minuto de sua vida”²⁵ (O’CONNOR, 1971, p, 133). Nos segundos antes de sua morte a mulher teve o seu momento de genuína piedade. Ela reconhece o assassino, que acabou de matar a sua própria família, como o seu próprio filho (*one of my own children*, uma criança sua). Ela tornou-se uma boa mulher, ao ser confrontada com a morte. A cabeça dela ficou limpa, ou ainda, num sentido mais sutil, “justificada”²⁶, já que a palavra *clearing* (gerúndio de *clear*) surge na *King James* como sinônimo de justificação. Ela é justificada no momento em que se revela capaz de liberar amor, no momento em que ama o assassino de sua vida. E quando o Desajustado puxa o gatilho três vezes contra ela, ele concede a mulher, assim como Jesus concedeu à adúltera, a verdadeira liberdade — para que ela nunca mais volte a pecar.

²⁴ “His voice [from Misfit] seemed about to crack and the grandmother’s head cleared for an instant. She saw the man’s face twisted close to her own as if he were going to cry and she murmured, “Why you’re one of my babies. You’re one of my own children!” She reached out and touched him on the shoulder. The Misfit sprang back as if a snake had bitten him and shot her three times through the chest.”

²⁵ “She would of been a good woman, if it had been somebody there to shoot her every minute of her life”

²⁶ Justificação é um termo importante para a teologia cristã.

Tanto para os leitores de sua época, quanto para os gostos contemporâneos, dizer que alguém foi justificado, ou mesmo liberto, ao ser baleado três vezes, soaria (e soa) como um ultrajante disparate. Presumir que uma família inteira precisou ser exterminada apenas para que uma única mulher alcançasse uma suposta salvação espiritual parece insensato e, para a sensibilidade secular e moderna, uma incompreensível crueldade. Entretanto, é própria autora quem diz que devemos “observar elementos como a ação da graça na alma da Avó, e não os corpos mortos”²⁷ (1972, p, 113). A graça que se eleva em meio ao sangue jorrado é o que realmente deveria chocar e impactar o leitor.

Pois é justamente nesse sentido chocante, anormal, desajustado, que as obras de O’Connor operam. A autora entendia que o mundo moderno possuía deformações que seriam repugnantes para a imaginação de um ficcionista cristão. E é obrigação desse escritor apresentar essas deformações, que soam naturais para a modernidade, e mostrar a religião cristã, ou a graça divina, como o único caminho possível para superar essas deformidades. Portanto, o grotesco e o violento são meios, e não aspectos à parte, para que a visão cristã da autora se cristalice. Como a mesma diz:

A minha percepção é que os escritores que buscarem enxergar o mundo pelas lentes da fé cristã terão, em nossos tempos, os seus olhares aguçados para o grotesco, para o perverso, e para o inaceitável. [...] O romancista com preocupações cristãs encontrará na vida moderna distorções que serão repugnantes para ele, e o seu problema será fazer com que essas distorções se tornem visíveis para um público acostumado a vê-las como naturais; e possivelmente ele será forçado a usar de meios cada vez mais violentos para que a sua visão alcance essa hostil audiência (O’CONNOR, 1972, p, 129).²⁸

Em *A Good Man Is Hard to Find*, as distorções da vida moderna — a injustiça, o niilismo, a indiferença no seio familiar, a hipocrisia religiosa, a maldade humana — encontram num ato de violência extrema (*violent means*) um meio de alcançar uma audiência criada para ser hostil às crenças cristãs, e um modo de apresentar o poder inescapável da chamada graça divina. Assim, devemos reiterar que a visão católica de

²⁷ “be on lookout for such things as the action of grace in the Grandmother’s soul, and not for the dead bodies.”

²⁸ “My own feeling is that writers who see by the light of their Christian faith will have, in these times, the sharpest eyes for the grotesque, for the perverse, and for the unacceptable. [...] The novelist with Christian concerns will find in modern life distortions which are repugnant to him, and his problem will be to make these appear as distortions to an audience which is used to seeing them as natural; and he may well be forced to take ever more violent means to get his vision across to this hostile audience.”

O'Connor não deve ser distinguida da violência, e nem do chamado grotesco em sua obra, pois são os *freaks* (os bizarros) os principais candidatos para alcançar a salvação no universo ficcional da autora. E são nos momentos de terríveis impetuosidades que a ternura da graça é manifesta dentro de sua ficção. Todos esses aspectos encontram na relação com a *Bíblia* — relação, por vezes, subversiva — um modo de encadeamento e desenvolvimento das narrativas, além de frutífera inspiração.

Já comentamos, brevemente no primeiro capítulo, sobre a influência bíblica na civilização e na cultura e na literatura ocidental. Conforme demonstramos na breve análise empreendida do conto acima, a compleição bíblica em O'Connor se revela de maneira sutil, carregada de nuances e nem sempre evidente. Por vezes, como no caso da relação entre o Desajustado e Jesus Cristo, uma simples alusão pode revelar pistas valiosas para compreensão de toda a obra. O influxo bíblico, entretanto, é constante em todas composições da escritora. A própria O'Connor demonstrava ter uma proximidade com a *Bíblia*, que ultrapassava a mera devoção religiosa. O autor Michaels J. Ramsey, em uma análise dos trabalhos da autora em relação à perspectiva bíblica, faz um comentário instigante sobre essa proximidade:

O que é extraordinário sobre Flannery O'Connor é sua capacidade de transformar o amor pela narrativa bíblica em narrativas inesquecíveis de sua autoria, ambientadas em um mundo muito diferente do da Bíblia, mas de uma forma estranha muito parecida com ele também (RAMSEY, 2013, p, 9).²⁹

O'Connor tinha essa capacidade de transformar o seu “amor pelas narrativas bíblicas em suas próprias narrativas”. Curiosamente, essa relação demorou para ganhar um reconhecimento apropriado. Por vezes, análises da autora caíam em visões dicotômicas que negligenciavam importantes elementos de seus escritos. Como diz o autor Jordan Cofer:

A análise inicial do trabalho de O'Connor interpretou mal seu objetivo, acreditando que ela estava abraçando a mesma doutrina niilista que parodiou. No entanto, algumas leituras mais recentes

²⁹ “What is extraordinary about Flannery O'Connor is her ability to transform a love for biblical narrative into unforgettable narratives of her own, set in a world very different from that of the Bible, and yet in a strange way very much like it as well.”

reduziram O'Connor a um apologista cristão sem compreender o método ou abordagem que ela usa (COFER, 2014, p. 2).³⁰

Porém, é importante reafirmar que as narrativas de O'Connor fogem de uma relação meramente alegórica com a *Bíblia*. Em nosso exemplo, demonstramos uma relação alusiva entre o Desajustado e Jesus, num momento particular da narrativa. Isso não significa que *The Misfit* seja análogo ao Cristo. Há uma rede de alusões, diretas ou indiretas, explícitas ou implícitas, a distintos textos bíblicos, nas mais diversas composições de O'Connor. É impossível aprisionar qualquer criação da autora numa relação simétrica com somente uma única narrativa, ou mesmo um único aspecto, da *Bíblia*.³¹ Assim, apesar de certa convergência temática, há um abismo que separa as criações de O'Connor das produções ficcionais do escritor C.S Lewis, tal qual a série *As crônicas de Narnia* (2009), que opera num nível alegórico mais rudimentar.

A ficção de O'Connor desdobra aspectos da *Bíblia* num estágio mais complexo — alusivo, imagético, metafórico e estilístico. Nas criações da autora, figuras do *Antigo testamento* — como Elias, Eliseu, Daniel, Jonas — são transmutadas em profetas fundamentalistas de fundo de quintal (como nos contos *A Circle in the Fire* ou *Good Country People*) ou em falsos pregadores em caminho de uma redenção (como no romance *Wise Blood*). Ela tenciona criativamente sacramentos do catolicismo romano em símbolos fundamentais de sua ficção — como o batismo no conto *The River*. E cristaliza o Cristo nas criaturas mais inusitadas — seja no assassino Desajustado, ou no pequenino Bishop, garoto com problemas mentais, de *The Violent Bear it Away*.

O'Connor publicou esse seu segundo e último romance em 1960. Ele narra a história de Francis Marion Tarwater, um rapaz de catorze anos, que criado isolado do mundo, é destinado pelo seu tio, Mason Tarwater, a assumir o posto de profeta. Quando o tio falece, Tarwater renega o seu destino e decide fugir de casa, passando a viver com o seu outro tio, Rayber Tarwater, um professor ateu. Rayber é pai de Bishop, criança

³⁰ “Early analysis of O'Connor’s work completely misconstrued her aim, believing she was embracing the very same nihilist doctrine she parodied. Yet, some more recent readings have reduced O'Connor to a Christian apologist without understanding the method or approach that she uses.”

³¹ O crítico Jordan Cofer, em sua já citada obra, faz uma análise comparativa do conto *A Good Man Is Hard to Find* com a parábola do jovem rico (presente em três evangelhos – Mateus, Marcos e Lucas). Entretanto, apesar de apontar uma série de paralelos entre a obra de O'Connor e o texto bíblico, o mesmo reconhece que “there are several major differences which immediately rule out any possibility of allegory.” [há muitas diferenças significativas que dissipam imediatamente qualquer possibilidade de alegoria]. (2014, p. 62). O mesmo equivale para outras obras dela. As redes de alusões são muito amplas para serem encarceradas numa única alegoria.

com problemas mentais, que o velho Mason havia convencido o jovem Tarwater a batizar. Ao longo da obra, o protagonista enfrentará duas lutas em seu interior: batizar ou não o primo; tornar-se ou não o profeta que o seu tio o havia predestinado a ser — e em meio a esses dilemas, o garoto também se confrontará com as concepções do tio ateu, hostis ao cristianismo, bem como com uma sinistra voz que se comunica com ele.

Como o próprio título da obra revela, há um interesse manifesto no tema da violência. *The Violent Bear it Away*, título retirado da de *Mateus 11: 12*³², da chamada *Douay Rhimes Bible*, se refere não à violência daqueles que tentam destruir o reino dos céus — uma violência impossível de prosperar, para a autora —, mas a violência que se manifesta nos dilemas enfrentados por aqueles que estão destinados a herdar este reino. Como comenta o autor John R. Mary (1973), em sua análise do título da obra:

O reino dos céus se manifesta violentamente, e os homens de violência tomam o controle dele. “Homens de violência” não se refere somente aos efeitos da manifestação desse reino aos ditos escolhidos (os olhos chamuscados de Tarwater), mas também às respostas tomadas por eles, que são emocionalmente intensas, e socialmente extremas (a marcha monomaniaca rumo à cidade que dorme). A visão apocalíptica da autora se empenha para manter diante do leitor uma situação extrema, pois são nessas situações que é melhor revelado a nós o que essencialmente somos; e é também, claramente, na situação violenta que nossa reação é a mais cristalina, drenada de todo interesse próprio, e daquele otimismo fácil que para a autora é o verdadeiro inimigo da fé cristã (MAY, 1973, p. 86).³³

A caminhada do protagonista de *The Violent*, conforme abordamos nas páginas seguintes, é marcada de momentos chocantes de violência. Parte do nosso objetivo é chegar, nessa análise junto ao texto bíblico, a uma compreensão adequada desta violência. *The Violent Bear it Away* é possivelmente uma composição que sintetiza concepções presentes em todo o corpo artístico da autora. Conflito entre fundamentalistas e intelectuais, adolescentes revoltosos, profetas excêntricos, crianças pagãs (não batizadas), problemas familiares, sacramentos como batismo e eucaristia, além de violência e morte, são alguns dos temas presentes em obras como o romance

³² “Since the days of John the Baptist until now, the Kingdom of Heaven have suffereth violence, and the violent bear it away”

³³ “The kingdom os heaven manifests itself violently, and men in violence take hold of it. “Man in violence” refers not only to the effect of the manifestation of the kingdom upon the one called (Tarwater’s scorched eyes, but also to his response which is emotionally total and socially extreme (the monomaniacal night march toward the sleeping city). The author’s apocalyptic imagination strives to keep before the reader the extreme situation because it is this situation that best reveals to us what er are essentially; it is also clearly in the violent situation that out response is purest, drained of all self-interest and especially of that facile optimism which for her is the true enemy of faith.”

Wise Blood e nos contos *A Circle in the Fire*, *The Lame Shall Enter First*, *Good Country People*, *The Heart of the Park*, *The River*, *Revelation*, *A View of the Woods*, *The Displaced Person*, *Everything That Rises Must Converge*, dentre outros. E todos esses elementos estão presentes em *The Violent Bear It Away*, uma composição narrativamente complexa, carregada de muitas camadas, e profundamente impactada, em diversos níveis, pelo compêndio bíblico.

1.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA COMPARADA

Antes de partirmos para a análise propriamente, porém, alguns esclarecimentos teóricos são necessários. Steiner (2018) diz que “um grande escritor acrescenta grafites às paredes já existentes da casa. Por sua vez, esses grafites complicam ainda mais os ecos que ali se fazem” (2018, p, 187). Acreditamos que essa descrição, presente no ensaio *O que é a literatura comparada* (2018)³⁴, sobre o processo de composição das obras artísticas, encaixa-se adequadamente na relação de O’Connor com o bíblico. Portanto, é possível que aloquemos o nosso estudo no campo da literatura comparada.

Segundo Steiner, existem três eixos fundamentais à literatura comparada: a comparação entre línguas (as diferenças geográficas, nacionais, linguísticas e culturais entre diferentes autores, e os aspectos universais e literários que os aproximam); a comparação entre as traduções (as diferenças entre o original de uma obra e a sua tradução em outra idioma, a recepção dessa tradução numa outra tradição literária); e a comparação temática que procura dar ênfase aos “temas e técnicas narrativas recorrentes nas mitologias, nos contos populares e na literatura oral” e suas bifurcações nas mais diversas obras modernas (2018, p, 198). Esse terceiro eixo é o mais investigado pela chamada corrente estruturalista, cujos os estudos de Northrop Frye, sobre os arquétipos literários advindos do bíblico, são os mais conhecidos. O nosso trabalho está filiado a este terceiro eixo, da comparação temática, uma vez que nossa comparação se sustenta entre alguns elementos de uma obra fundante da literatura, mitológica em certo sentido, e uma outra recente, produzida no século XX.

É relevante ressaltar que nem sempre o campo da literatura comparada abarcou esse chamado eixo temático³⁵. Em princípio, a área dos estudos comparados em literatura, como demonstra Tânia Carvalhal (2006), possuía objetivos mais ligados à história da literatura, em que questões biográficas e culturais acabavam sendo os principais motores. A preocupação principal, dos antigos críticos comparativistas, era

³⁴ Ensaio que também está no livro *Nenhuma paixão despedaçada* (2018).

³⁵ O capítulo *Mundo* do livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), de Antoine Compagnon, trata de questões a respeito das influências de obras sobre outras obras. Assim, o autor francês comenta tanto sobre aspectos da literatura comparada quanto a respeito de questões mais ligadas à crítica contemporânea — como dialogismo e intertextualidade — que também buscam abarcar os estudos comparativos entre as obras (ainda que com outros desdobramentos). Essas discussões não interessam propriamente o nosso trabalho, mas são importantes de serem mencionadas, uma vez que o nosso estudo se aproxima dos chamados estudos da área da intertextualidade.

com fontes e influências de um determinado autor de uma tradição literária noutra. Como pontua Carvalhal:

As perspectivas ditas "clássicas" em literatura comparada se moldaram, sem dúvida, de acordo com os princípios vigentes no século XIX: historicismo e transferência de métodos de outras ciências para o estudo da literatura. O chamado positivismo literário vira o século e adentra os primeiros decênios deste, perpetuando na crítica literária como no comparativismo a inclinação historicista e a atenção voltada para a figura do autor. Pode-se, então, entender a substituição do biografismo do século XIX por um psicologismo vigoroso nas primeiras décadas do século XX (CARVALHAL, 2006, p, 43).

O crítico Rene Wellek, em *Crise na literatura comparada* (1994)³⁶, foi um dos primeiros a fazer oposição a este modelo tradicionalista. Segundo ele, estudos que procuravam identificar exclusivamente fontes e influências entre os autores, tornam-se cada vez mais históricos e sociológicos, alheios às análises mais aconchegadas ao texto literário. Para o crítico, muitos intelectuais da área não estavam “interessados em literatura, mas na história da opinião pública, em diários de viagem, nas ideias acerca do caráter nacional — isto é, na história cultural de modo geral” (1994, p, 117). Ele então convida os estudos a abandonarem as pretensões históricas, das comparações entre as nações, e abraçar a *literariedade*, ou seja, uma análise mais cerrada ao texto.

Como bem coloca Carvalhal, as posições de Wellek foram profundamente impactadas pela a chamada nova crítica. A “nova crítica”³⁷ foi uma escola de crítica literária estadunidense de cunho formalista, que buscava análises cerradas ao texto. Esses estudos, por sua vez, não infreqüentemente ignoravam sucessos que estudos mais tradicionais, interessados na história do desenvolvimento das ideias e na influência de uma cultura estrangeira em outra, obtiveram ao longo dos anos. Como bem pontua o francês Compagnon (1999), a ênfase no texto, nas relações entre as próprias obras, acabou se tornando uma marca distintiva da crítica literária contemporânea³⁸.

Para a nossa dissertação, portanto, ideias de Wellek ressoam com maior aceitação. Pois, assim como estabelece o crítico, a nossa análise se interessa pela “estrutura estratificada de signos e significados [que] tenta exatamente ultrapassar a

³⁶ Wellek escreve seu texto na década de 50, época em que os movimentos formalistas estão ganhando cada vez mais força.

³⁷ *New criticism* é o nome original da escola. O poeta e crítico T.S Eliot foi um dos principais nomes dessa corrente formalista.

³⁸ Formalismo, *new criticism*, os estruturalismos, os pós-estruturalismos — as várias escolas de crítica literária dos últimos cinquenta anos vão colocar o texto como protagonista, apesar dos diferentes enfoques. Compagnon (1999) faz um apanhado histórico do tema em sua obra.

antiga dicotomia entre forma e conteúdo” (1994, p, 119). Nosso estudo se aproxima dos estudos da intertextualidade, na medida em que tentamos estabelecer ponte entre duas obras distintas, por meio das relações textuais entre elas. E se aloca no chamado eixo temático, conforme estabelecido por Steiner (2018), já que parte do nosso objetivo é demonstrar como temas do texto bíblico são estruturantes ao romance de O’Connor.

Essas questões apresentadas servem somente como esclarecimento quanto ao assentamento teórico no qual nossa pesquisa está se firmando. Assim sendo, recapitulemos que nossa dissertação é um trabalho dentro dos estudos comparativos de literatura, com ênfase nas comparações temáticas, observando os diálogos entre estilo, imagens e modo narrativo entre a obra da escritora Flannery O’Connor com os aspectos literários da *Bíblia*. Isto posto, comecemos, portanto, a nossa caminhada.

CAPÍTULO 02 — OS PROFETAS: ARQUÉTIPOS BÍBLICOS EM *THE VIOLENT BEAR IT AWAY*

2.1. O *MYTHOS* BÍBLICO

Na *Poética* (2017), Aristóteles define enredo (*mythos*, no original) como o elemento “principal, como que a alma, da tragédia” (2017, p, 83). Para o estagirita, o enredo é aquilo que organiza as diferentes partes de uma obra — os personagens, as ações, o pensamento (*dianóia*), além das reviravoltas e reconhecimentos. *Mythos*, portanto, segundo o filósofo grego, na obra fundante para toda a teoria literária ocidental, é o modo de desencadeamento narrativo de uma obra.

Sabemos que o vocábulo *mythos*, traduzido como mito, ganhou conotações bastante negativas em nossa cultura, sendo tratado como algo irreal, mentiroso ou fantasioso — o antônimo de verdade. Entretanto, dentro do contexto literário, ainda é possível falarmos de mito como “enredo, narrativa, ou, de modo geral, a ordenação de palavras numa sequência”, conforme afirma Frye, que conclui a sua argumentação dizendo que “todas as sequências verbais são míticas neste sentido primeiro; sentido este que é, na verdade, uma tautologia” (FRYE, 2004, p, 57).

Contudo, como as palavras ganham significações que escapam ao seu escopo inicial, acreditamos que outros esclarecimentos sejam necessários. Se mito é, numa acepção popular, visto como algo mentiroso ou falso, o seu derivado *mítico*, quando usado, é, normalmente, afirmado em posição curiosamente distinta. Segundo Frye, num outro sentido “mítico significa o contrário de “não exatamente verdade”, significa levar consigo uma seriedade e uma importância especiais” (FRYE, 2004, p, 59). Desse modo, mítico é um termo frequentemente adotado para se referir às narrativas tidas como sagradas e de peso fundante para uma determinada cultura. Consequentemente, a *Bíblia* entra nessa segunda acepção; por essa razão, dizer que “a Bíblia conta uma história e a Bíblia é um mito são essencialmente a mesma coisa” (FRYE, 2004, p, 58).

Conceituações inflexíveis são problemáticas, no entanto, quando entramos nessa seara. É comum, em qualquer sociedade, distinções entre histórias vistas como

“sagradas” e outras consideradas como “profanas”³⁹. As sagradas possuem o seu valor mítico assegurado, posto que revelam verdades indispensáveis para essa sociedade — como a *Bíblia* possuía para a cultura ocidental até meados do século XIX, e ainda possui para muitos na contemporaneidade. As profanas, em contrapartida, são usualmente alocadas como subversivas, farsas ou completamente ficcionais.

As estórias sagradas ilustram uma preocupação social específica; as estórias profanas têm uma relação muito mais distante com essa preocupação; até em alguns casos não tem nenhuma, pelo menos em sua origem (FRYE, 2004, p. 59).

As distinções se tornam opacas, contudo, uma vez que, conforme Frye,

(...) tanto os mitos [narrativa sagrada] como as estórias do populário [narrativas profanas] são de qualquer modo estórias, ou narrativas verbais; não há, portanto, nenhuma diferença estrutural consistente entre eles e elas. Nem há uma diferença consistente do ponto de vista do conteúdo; estórias sobre deuses em que se acredita ou nas quais eles são objetos de culto tendem a ser mitos, mas nem todos os mitos são estórias sobre deuses. As estórias sobre Sansão, no Livro dos Juízes, eram míticas para a Europa Ocidental porque pertenciam ao corpo central da sacrossanta legenda bíblica. Mas os análogos da saga de Sansão encontram-se em estórias do populário, e Sansão não era nenhum deus (FRYE, 2004, p. 59).

Se não há distinção estrutural entre uma narrativa “mítica” e uma “fabulosa”, é bastante razoável afirmar que as diferenças entre as duas foram estabelecidas não se baseando critérios de verdade, numa análise minuciosa e científica das partes de cada uma, mas puramente por interesses religiosos (e econômicos) que tinham o objetivo de afirmar determinadas histórias como factuais e verdadeiras, e deslegitimar outras que não pertenciam ao corpo religioso central daquela sociedade. Uma afirmação como essa, entretanto, não pode ser feita tão apressadamente. Se parece fácil colocar o *Livro*

³⁹ Para um aprofundamento nas articulações entre o sagrado e o profano, num contexto mais amplo, recomendamos a leitura da obra *Sagrado e Profano* (1992) de Mircea Eliade. Para o teórico romeno, em síntese (bastante insatisfatória), essas duas instâncias estão ligadas às metanarrativas (mitos, em outro sentido) que os homens tomam para si: os profanos (ou seculares) buscam dessacralizar os espaços e experiências e viver dentro de universo simbolicamente esvaziado — não mais povoado por entidades invisíveis, manifestações sobrenaturais; os religiosos, por outro lado, anseiam por encontrar hierofanias (manifestações do sagrado) em todas as partes da vida — habitando num Cosmos, portanto. Em nossa dissertação, estamos atentos às contribuições de Eliade; neste capítulo, contudo, estamos falando de narrativas *sagradas* e *profanas* em um sentido mais simples: histórias que historicamente foram alocadas nessas duas categorias, e o lugar da *Bíblia* no meio delas.

dos Juízes na categoria lendária, ou mesmo o *Livro de Jó*⁴⁰ como um drama imaginativo, o que dizer de outras partes da *Bíblia* no qual o histórico e o fabuloso se mesclam de forma indistinguível — tal qual no ciclo de histórias de Davi no *Livro dos Reis*? Da mesma forma, o evento do dilúvio, narrado em *Gênesis 6*, também borra as distinções entre fabuloso e histórico. Se por um lado, a história de uma família, vivendo dentro de uma arca, durante quarenta dias, em uma inundação universal, junto com todas as espécies de animais, parece bastante fabulosa, por outro a recorrência do evento em outras culturas e sistemas mitológicos parece confirmar a hipótese de que realmente houve, ainda que alguns apontem para a possibilidade simbólica (como a psicanálise), uma grande inundação, talvez em proporções mundiais, na história humana.

O próprio Frye afirma que “ninguém nega que a Bíblia tenha um interesse apaixonado por questões de caráter histórico” (FRYE, 2004, p, 66). Em diversos momentos, é comum listas genealógicas, crônicas de monarcas, além do empenho em narrar a trajetória da nação de Israel no *Velho testamento*, com suas sucessivas quedas e ascensões. O caso mais emblemático é, indubitavelmente, o dos quatro evangelhos no *Novo testamento*. A história de Jesus é contada em quatro relatos, pretensamente biográficos, mas, como pontua Frye, muito mais preocupados com questões como o cumprimento de profecias do *Antigo testamento* do que com elementos como a infância e a adolescência do Cristo. A tentativa moderna de encontrar um “Jesus histórico” acaba sendo frustrada quando se percebe que, tirando aspectos que seriam considerados fantasiosos ou irrealis, para os aficionados em fatos críveis e pretensamente realistas, não restaria quase nada de “histórico” sobre Jesus nos relatos evangelísticos. Numa provocação, o crítico apresenta toda a questão da seguinte maneira:

Se pudéssemos, seria muito interessante ver como era o Jesus “histórico”, antes de seus ensinamentos começarem a se misturar com as distorções lendárias e míticas dos seus seguidores. Mas, se tentarmos levar isso a cabo, nada restará dos Evangelhos. Os escritores do Evangelho, ou seus editores, foram muito mais espertos do que nós. Quando pensamos em contar algo original ou verdadeiro, em termos históricos, também nos deparamos que eles fecharam essa saída com algum eco ou paralelo com o Velho Testamento (FRYE, 2004, p, 68).

⁴⁰ O próprio Frye diz que o *Livro de Jó* não deve ser lido como algo além de um “drama imaginativo” (2004, p, 67).

Portanto, pode-se afirmar, sempre com cautela, que a *Bíblia* é um livro simultaneamente interessado no histórico, mas também demasiadamente lendário. Para onde todas essas discussões estão nos levando? Começamos este capítulo delimitando *mythos* como a organização de uma história, o seu enredo, segundo Aristóteles. Assim, os dois elementos apontados da *Bíblia* — o histórico e o lendário — não são distinguidos ou discriminados, em nossa análise, posto que ambos são elementos do mesmo enredo bíblico: são ambos unigênitos de seu *mythos* central. E o que seria esse *mythos*? A história da queda e redenção do homem, espelhada primeiramente na nação de Israel, e integralmente realizada em Cristo.

Segundo Frye, “[um] critério de verdade exterior à Bíblia, é exatamente aquilo que a própria Bíblia não reconhece” (FRYE, 2004, p, 74). Essa afirmação é importante, pois demonstra que a própria *Bíblia* não está interessada em provar ser verdadeiramente histórica ou inteiramente lendária. A *Bíblia* exige ser aceita cabalmente como ela se apresenta — a Verdade. As partes históricas dela não existem para torná-la mais aceitável a um público cético; elas existem somente enquanto contribuições ao *mythos* central que o texto bíblico está contando — a salvação e a redenção do homem. E as partes lendárias não estão interessadas em serem menos extraordinárias ou mais realistas, mas existem para reafirmar a mensagem teológica e moral da *Escritura*.

E se os leitores modernos perderam essa crença, eles não perderam somente, ou por causa, das partes lendárias da *Bíblia*, mas perderam principalmente, e por causa, das exigências e imperativos morais presentes na *Escritura* — além de seu sentido espiritual, e de sua promessa de castigo ou salvação pós-morte. E se a modernidade perdeu essa crença no *mythos* bíblico, certamente as figuras que povoam o universo de Flannery O’Connor (assim como a própria ficcionista) não perderam essa convicção. Eles creem, com ardente certeza, não somente no *mythos* central, mas igualmente em todos os pequenos mitos, mesmo naqueles que parecem absolutamente falsos ou destoantes da realidade — e o único destino possível às crenças tão fervorosas desses personagens é se chocar, com grande violência, contra a descrença de seu tempo.

Como diz O’Connor, “a Bíblia é conhecida no Sul pelos ignorantes, e é sempre esse *mythos* que os mais humildes carregam coletivamente que possui maior valor para o escritor de ficção”⁴¹ (O’CONNOR, 1974, p, 203). Para a autora, a crença que as

⁴¹ “in the South the Bible is known by the ignorant, and it always that mythos which the poor hold in common that is most valuable to the fiction writer.”

peças na modernidade perderam na *Bíblia* permanece vívida e intensa e crível em sua região. Os conterrâneos da escritora, conhecidos como *white trash*⁴² do chamado *Bible Belt*⁴³, acreditam indistintamente em todas as partes da *Escritura*, tanto daquilo que se atribui como histórico, quanto nas partes que seriam consideradas lendárias; creem veementemente nesse *mythos* central bíblico — do pecado original e queda do homem à redenção universal em Cristo; e admitem, com assombroso fervor, todos os mitos bíblicos: a história de Sansão e Dalila do *Livro dos Juízes*⁴⁴, a narrativa da mula falante de Balaão do *Livro dos Números*⁴⁵, ou ainda o relato da ressurreição de Lázaro, após quatro dias falecido, conforme contada nos *Evangelhos*⁴⁶. A crença dessas pessoas, como O'Connor afirma, ainda é crível, ainda que não invejável para a mentalidade moderna (1974, p, 203). Essa crença impacta profundamente toda a ficção da autora, pois são justamente os sulistas fundamentalistas os principais personagens de sua obra.

É necessário reiterar que a perspectiva de Frye é distinta de outros críticos, como George Steiner (2018) e Robert Alter (2007). Os dois últimos analisam trechos específicos de narrativas da chamada *Bíblia hebraica*, enquanto Frye propõe um olhar sobre a *Bíblia* como um todo, enxergando como uma unidade imagética e um possível projeto narrativo unificado. É viável afirmar, como alguns já fizeram, que essa suposta unidade fora forçada pela ortodoxia cristã, pelos editores e tradutores da *Bíblia*, ou mesmo inventada pelos escritores do *Novo testamento*, na escrita de uma história profundamente imbricada à Bíblia judaica, de modo que ambos passaram a ser considerados como unos. Entretanto, independente dessas posições, o que Frye está defendendo é que a *Bíblia* é um projeto passível de uma análise literária que a encare em sua totalidade.

⁴² *White trash* (brancos-lixo) é um termo pejorativo usado para se referir aos brancos, pobres, não escolarizados, e normalmente cristãos, que habitam nos estados sulistas dos Estados Unidos. A origem do termo é incerta. São recorrentes na obra de O'Connor personagens identificados como *white trash* (em alguns casos, como no conto *Revelation*, o termo aparece na boca dos personagens).

⁴³ *Bible Belt*, em português algo como cinturão bíblico, é uma região formada por treze estados sulistas dos Estados Unidos, onde o cristianismo bíblico é bastante preponderante. O termo foi criado nos anos 20 pelo jornalista H. L. Mencken. Geórgia, o estado de O'Connor, até hoje é considerado como parte do *Bible Belt*.

⁴⁴ A história de Sansão (presente em Juízes 13 – 16) é recheada de elementos que, como aponta Frye, a colocaria numa categoria mais próxima do lendário. Sua presença na *Bíblia*, contudo, a fez ser tomada historicamente como verdadeira e de valor *sacro*.

⁴⁵ A história de Balaão e sua teimosa mula falante (presente em Números 22) é um dos eventos mais *incríveis*, pelo seu caráter insólito, da *Bíblia*; e uma das narrativas mais engraçadas também.

⁴⁶ Presente em João 11:1-46. Tão inacreditável quanto a própria ressurreição de Cristo. Vale mencionar a importância dessa passagem para Dostoiévski em *Crime e Castigo* (2011).

O *mythos* central bíblico, portanto, se revela na própria estrutura narrativa do compêndio. Adão, o primeiro homem, começa no jardim, onde sofre a queda (resultado de sua ação), recebe as consequências dessa queda, é redimido graças ao sacrifício do homem-deus, o Cristo, e por meio desse sacrifício o Éden é reconquistado no último livro bíblico, fazendo com que a humanidade retorne à posição correlata à inicial. Esse desencadeamento narrativo se desenrola, principalmente, através da chamada unidade imagética bíblica — o jardim perdido no *Gênesis* é comparável ao jardim reconquistado no *Apocalipse*. Essa grande narrativa é basicamente o que a ortodoxia cristã defendeu historicamente enquanto história do mundo pela ótica bíblica. Frye argumenta que, através da tipologia e dos símbolos, essa estrutura é bifurcada por todas as partes do texto sacro. O último livro responde diretamente à imagem inicial do primeiro livro, e, entre os dois, todas as outras histórias, lendas, poemas, imagens, arquétipos, pensamentos e reflexões são espelhos dessa narrativa angular.

Assim, conforme diz Frye, a estrutura bíblica perpassa todas as partes:

Já nos referimos antes à estrutura do Livro dos Juízes, onde uma série de estórias de heróis tribais se enquadra num *mythos* que se repete: o da apostasia e da restauração de Israel. Isso nos fornece uma estrutura narrativa que é, grosso modo, em forma de U: à apostasia se segue uma queda em dessarte e cativeiro; a isto se segue o arrependimento, e por uma ascensão e libertação até um ponto que está mais ou menos no nível do começo. Este modelo em U, mesmo por aproximação, é recorrente em literatura como a forma comum de comédia. (...) A Bíblia, em seu conjunto, vista como uma “divina comédia” está contida numa estória em forma de U. Nela, o homem, como já exposto, perde a água e a árvore da vida no começo do Gênesis e os recupera no fim do Apocalipse. Entre uma coisa e outra se conta a história de Israel e uma série de quedas nas mãos de reinos pagãos. (...) A cada uma destas quedas segue-se um breve momento de ascensão e de independência relativa. Mesmo fora das partes históricas da Bíblia se encontra essa narrativa em forma de U – no relato e restauração Jó, ou na parábola do filho prodigo, contada por Jesus (FRYE, 2004, p, 208).

Talvez o *mythos* bíblico não seja exatamente uma história de retorno ao começo, conforme nos diz Frye na referência acima, porém uma narrativa em que o final é ainda mais extraordinário do que o princípio, ainda que alusivo ao início. Ainda retornaremos nesta discussão sobre essa estrutura *cômica* do bíblico. O que é relevante afirmar no momento é que é possível dizer que a *Bíblia*, em sua completude, pode apresentar uma história com início e meio e fim, um *mythos* narrativamente bem estruturado. E essa grande história se reflete nas pequenas narrativas apresentadas em seu corpo.

É importante mencionar, todavia, que para além desse *mythos* central, essas pequenas narrativas sagradas também foram retrabalhadas, e impactaram fortemente obras de ficção. Assim, apesar da presença da redenção no *Livro de Jó*, são outros pontos do poema, como o silêncio de Deus, que interessam autores como Franz Kafka em seu romance *O processo* (2005), ou Osman Lins em sua novela *Perdidos e achados* (1994). Semelhantemente, é com o mito da criação de Adão e Eva que opera John Milton em seu *Paraíso perdido* (2016), porém o mais atraente elemento do poema inglês está em seu interesse na sua figura (original, polêmica e extrabíblica) do satânico. E se a parábola do filho pródigo, tão recorrente em outras criações ficcionais, encontra eco no *Lavoura arcaica* (1989), de Raduan Nassar, não é devido ao interesse do autor na fábula da restauração familiar com o retorno do filho perdido, porém no desmascaramento de problemas e hipocrisias familiares (ainda presentes na realidade brasileira) que o mito bíblico contribui para desvelar. De modo semelhante, o premiado *Home* (2008) de Marilynne Robinson, um romance declaradamente religioso, igualmente se interessa pela a mesma parábola contada por Jesus no *Evangelho de Lucas*⁴⁷ — contudo, com uma curiosa subversão, no qual a ênfase colocada não é na figura do esbanjador que deixa o lar, mas na personagem da irmã (uma mulher, outra inversão) que permanece com a família, esperando pelo irmão que partiu.

O interesse dessas criações literárias, de diferentes nacionalidades, na modernidade e na contemporaneidade, pelos *mythos* da Bíblia, não é um movimento completamente arbitrário. Desde a publicação do *Ulysses* (2012) de James Joyce — romance no qual eventos, personagens e motivos da *Odisseia* (2015) são remodelados e parodiados — a produção ocidental vem lidando de novas maneiras com as narrativas míticas, sejam elas pertencentes ao copo cristão ou pagão ocidental.

O poeta T.S Eliot chama de método mítico (*mythical method*), em seu ensaio *Ulysses, order, and myth* (1975), o procedimento adotado por Joyce em seu célebre romance. Segundo o ensaísta e poeta estadunidense, ao se apropriar da estrutura do mito, na elaboração de uma nova criação, o escritor moderno é capaz de manipular os “paralelos entre a contemporaneidade e antiguidade” (ELIOT, 1975, p, 177). Conforme Eliot, o escritor irlandês, ao alicerçar a sua criação numa obra mítica, inventou um método que inevitavelmente “muitos outros irão perseguir” (ELIOT, 1975, p, 178). A previsão acabou se revelando bastante acertada, e a listagem de obras modernas ou

⁴⁷ A parábola do filho pródigo está presente em *Lucas 15. 11 – 32*.

contemporâneas, que buscaram a sua estrutura em alguma produção artística *mítica*, é tão extensa que não caberia num apêndice aqui. Os próprios poemas de Eliot — como o *Terra devastada* (2017) e o *Quatro quartetos* (2017) — são exemplos, para ficarmos nos mais evidentes, desse chamado método mítico.

A *Bíblia*, portanto, enquanto uma obra alocada como mítica, também foi considerada como estruturante para produções ficcionais dos últimos cem anos. Citamos, em parágrafo acima, alguns exemplos dessa inspiração de trechos e temas bíblicos em certos produtos recentes. Um dos exemplos mais conhecidos, que não poderíamos deixar de mencionar, é o romance *Absalão, Absalão* (2019), do escritor estadunidense William Faulkner, que apesar de não se referir, em nenhum momento, aos personagens bíblicos e eventos adotados para a elaboração de sua estrutura, foi profundamente influenciado pela sangrenta narrativa da dinastia do monarca Davi, conforme relatada nos *Livros de Samuel e I e II Reis*.

Essa discussão sobre o método mítico serve para compreendermos a importância do estudo que aqui estamos empreendendo. *The Violent Bear It Away* toma a lição de Joyce (e de outros escritores modernos) e a eleva a uma outra dimensão. Curiosamente, O'Connor dificilmente seria citada no meio de autores modernistas (mesmo do modernismo americano). Ela é sempre rotulada como uma autora regional, singular, porém às margens dos vanguardistas do século passado. Tanto por ser uma escritora religiosa, cuja devoção desempenha papel central em sua criação, quanto pelo fato de ser uma autora mulher (importante ressaltar o caráter majoritariamente masculino do cânone, mesmo do cânone modernista⁴⁸), O'Connor foi sempre ignorada nas listagens de principais autores do século XX. Ao argumentarmos que a escritora se apropria de um procedimento comum da produção modernista (ainda muito em voga na produção contemporânea) estamos também apresentando uma possível reavaliação do lugar de O'Connor em meio a esses autores. O romance de O'Connor não somente pega da *Bíblia* um modelo estruturante, mas se abastece das metáforas, imagens e arquétipos bíblicos, conforme ainda demonstraremos. A autora chega a reproduzir o próprio estilo narrativo usado pelos autores judeus — especialmente naquilo que se apresenta

⁴⁸ Para um aprofundamento nesta discussão recomendamos a leitura do artigo: *Sobre a história da literatura e o silenciamento feminino: questões de crítica literária e gênero* (2015) de Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento. No texto, a autora mostra o apagamento de escritoras na elaboração do cânone literário ocidental (que seria majoritariamente masculino, branco e europeu), principalmente nas listas anteriores ao século XX.

estilisticamente na tradução inglesa da *King James Bible*. Esses elementos são o que estaremos investigando nos próximos capítulos.

2.2. ARQUÉTIPOS E TIPOLOGIA

Se a *Bíblia* conta uma história, possui um *mythos* organizado, conforme argumentamos no capítulo anterior, é necessário compreender que, dado a sua natureza compósita, alguns são os procedimentos artísticos adotados para o desenvolvimento desse *mythos*. Neste capítulo, iremos esclarecer termos que serão recorrentes ao longo de todo o nosso percurso. E somente então, após esse aprofundamento, nos deteremos na análise do romance de O'Connor.

Estamos adotando, enquanto embasamento teórico, os dois livros basilares de Northrop Frye: *Anatomia da crítica* (2006) e *Código dos códigos* (2004). Essas obras lidam com diferentes enfoques — a primeira procura investigar os fundamentos para se conceber a literatura, como um todo; e a segunda busca, numa análise minuciosa da *Bíblia*, alguns de seus elementos imagéticos que se apresentam em diferentes criações. Ambos os tratados, entretanto, têm profunda relação com o texto sacro, enxergando-o como uma espécie de “gramática de arquétipos literários” (FRYE, 2006, p, 261) — um princípio que rege e conecta as diferentes composições.

Um dos recursos adotados na construção desse *mythos*, segundo o crítico canadense, é o que ele nomeia como *arquétipos*. Em nossa cultura, o sentido mais conhecido do termo é o desenvolvido pelo psicanalista Carl Jung⁴⁹ — para quem o arquétipo é considerado como uma imagem primordial de um suposto inconsciente coletivo. Este é um campo que, apesar de sua reconhecida relevância, não entraremos. Frye, por sua vez, promove uma definição relativamente distinta, no qual arquétipo “é um símbolo (...): ou seja, uma imagem típica ou recorrente. Por arquétipo, quero dizer um *símbolo* que conecta um poema a outro e, desse modo, ajuda a unificar e integrar a nossa experiência literária” (FRYE, 2006, p, 221).

Toda obra literária, para o teórico canadense, é formada por um enorme aglomerado de imagens. Imagens são construções verbais que os escritores usam para dar liga às suas composições — a casa, o curral, a cidade, o campo, a água, o mar, o fogo, a fornalha; ou mesmo rituais como casamento, velório, sacrifício ou batismo são exemplos de imagens.⁵⁰ Desse modo, nem mesmo a ficção realista (ou naturalista)

⁴⁹ Em sua obra *O homem e seus símbolos* (2016).

⁵⁰ Todo o segundo ensaio de *Anatomia da crítica* é uma longa exposição sobre as imagens dentro das obras literárias. Não caberia aqui uma exploração mais aprofundada do tema.

escaparia de se abastecer de imagens, ainda que tenha um forte apelo à representação realista⁵¹ ao trabalhar com elas. A recorrência dessas imagens em composições literárias é que as qualificam como arquetípicas. Por óbvio, todas as imagens bíblicas são arquetípicas, não somente devido a sua recorrência, mas principalmente porque serviram como parâmetro para definir um arquétipo, dentro dessa concepção de Frye.

O crítico usa o termo imagem como sinônimo a símbolo, conforme citamos acima. Se todas as imagens são símbolos, nem todos os símbolos são arquétipos, contudo. O teórico cita o símbolo heráldico como um exemplo de imagem que não é dotado exatamente de uma recorrência, em vista à singularidade de sua aparição nas obras — tal qual a “letra escarlate” de Hawthorne ou a “baleia branca” de Melville.⁵² É o que vem “mais prontamente à mente quando pensamos na palavra “símbolo” na literatura moderna” (FRYE, 2006, p, 212).

As imagens bíblicas não são exatamente singulares, porque se alastraram por toda a produção ocidental. Os significados que cada uma delas comporta, entretanto, não são facilmente compreendidos. Ainda em *Anatomia da crítica*, o teórico canadense secciona os sentidos aos arquétipos bíblicos entre imagens apocalípticas e imagens demoníacas. A primeira categoria se refere ao “mundo apocalíptico, o paraíso da religião” que reúne imagens e símbolos na “forma de desejo humano” (FRYE, 2006, p, 269). Em contrapartida, as imagens demoníacas são aquelas do “mundo do pesadelo, do bode expiatório, da sujeição e da dor e da confusão” (FRYE, 2006, p, 277). Como é perceptível, essa estrutura está profundamente imbricada ao *mythos* bíblico, já que as imagens apocalípticas têm profunda relação com o universo idealizado, a esperança pós-morte para a maioria dos cristãos, numa “identificação metafórica completa no livro explicitamente chamado de Apocalipse ou Revelação” (FRYE, 2006, p, 261). Por outro lado, o mundo demoníaco é essencialmente o universo da paródia, a degradação dos arquétipos apocalípticos, uma perversão do idealizado, em que as imagens são carregadas de significações malignas e/ou infernais — um universo de condenação, portanto. É preciso mencionar, então, que é justamente essa enorme estrutura de arquétipos que fornece a base para que o *mythos* bíblico se torne inteligível.

⁵¹ A ficção realista, em especial do século XIX em diante, com todos os seus “detalhes inúteis” e busca pelo “efeito de realidade”, conceitos do teórico Roland Barthes em sua obra *O rumor da língua* (2004). As imagens, dentro da produção realista, servem justamente para a construção da ilusão realista.

⁵² Dos romances *A letra escarlate* (2011) de Nathaniel Hawthorne e *Moby Dick, a baleia* (2019) de Herman Melville.

Uma mesma imagem acomoda uma enorme gama de significados. A divisão de Frye não é para separar os arquétipos, mas aos diversos significados que um mesmo arquétipo bíblico pode comportar. Como afirma o teórico romeno Mircea Eliade, “as imagens, em sua própria estrutura, são multivalentes”, e não deveriam ser reduzidas a “uma só das suas significações ou um só dos seus numerosos pontos de referência” (ELIADE, 1979, p, 16). Toda imagem contém dentro de si mesma uma multiplicidade de sentidos e significados, conforme afirma Eliade, independentemente de seu sistema mitológico. Os estudos do teórico romeno, entretanto, possuem uma ênfase bem mais abrangente do que os de Frye, lidando com a própria modulação do pensamento humano, enquanto construído pelos nossos mitos fundadores.

Como exemplo mais evidente dessa multivalência de uma imagem bíblica tomemos o batismo. O apóstolo Paulo afirma que “fomos sepultados com ele [Jesus Cristo] por meio da morte no batismo, para que assim como Cristo foi ressuscitado dos mortos mediante a glória do Pai, também nós vivamos uma vida nova” (*Romanos 6, 2 – 7*). O símbolo batismal é um que comporta duas instâncias aparentemente antagônicas: a vida e a morte, de maneira simultânea; a sua identificação tipológica com o dilúvio — quando centenas de milhares morreram em meio às águas — é também realizada pela própria *Bíblia*, no livro de *I Pedro* (3, 20 – 21). É importante afirmar que é próprio do simbolismo aquático essa identificação. Segundo o crítico canadense, a água é um “estado de caos ou dissolução que se segue à morte comum (...) a alma atravessa a água ou afunda nela na hora da morte” (FRYE, 2006, p, 276); e segundo o teórico romeno, “as águas conservam invariavelmente sua função [em qualquer sistema religioso]: desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados”, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram” (ELIADE, 1979, p, 66). Ainda retornaremos a essa discussão.

Numa breve recapitulação, arquétipos, na concepção de Frye, são imagens recorrentes, e suas origens são rastreadas, não unicamente, mas especialmente da *Bíblia*. Cada arquétipo, enquanto imagem inserida dentro de um sistema mitológico e/ou religioso, é composto de diversas significações — uma multivalência. Nos termos do crítico literário, dentro do bíblico, essas significações oscilam entre demoníacas e apocalípticas. Analisamos, nos dois capítulos subsequentes, tanto o arquétipo de água, quanto o de fogo (ambos fundamentais em toda a *Escritura*) — e a multivalência de ambos, nas aplicações apocalípticas ou demoníacas, conforme surgem em *The Violent*.

Antes de partirmos para essa análise, no entanto, precisamos esclarecer outro conceito que será fundamental ao longo de nossa pesquisa: a tipologia.

Tipologia, no contexto bíblico, é uma categoria da hermenêutica que busca unificar ambos os testamentos bíblicos. As origens do termo remontam aos primeiros séculos da fé cristã, justamente como uma forma de resposta às já mencionadas heresias de Marcião — de que os dois testamentos deveriam ser encarados como inconciliavelmente distintos⁵³. Na leitura tipológica, os eventos, personagens e até histórias do *Velho testamento* são alocados como figuras (tipos) a serem preenchidas pela vinda de Cristo (o antítipo). Frye sintetiza a questão toda da seguinte forma:

Como sabemos que a estória dos Evangelhos é verdadeira? Porque confirma profecias do Antigo Testamento. Mas como sabemos que estas profecias são verdadeiras? Porque a estória no Novo as confirma. Assim a questão das evidências salta de um lado para o outro como uma bola de tênis, e nada mais nos oferecem quanto a isso. Os dois Testamentos formam um espelho duplo, onde uma face reflete a outra (FRYE, 2004, p, 107).

Por óbvio, a tipologia está imbricada numa modalidade de pensamento cristão. Frye, entretanto, afirma que ela pode ser vista como “forma de retórica, e ser estudada criticamente como tal” (FRYE, 2004, p, 110). Assim sendo, ela é essencialmente uma teoria da história, porque concebe os eventos históricos do passado como dependentes de um significado do futuro — mas esse futuro, usualmente, é o próprio presente de onde se determina os sentidos aos acontecimentos anteriores. Assim, é no momento em que se escreve o *Novo testamento* que os tipos do *Velho* são definidos. “É somente depois da aparição dos *antítipos* que se estabelecem os tipos” (FRYE, 2004, p, 111), conforme afirma o teórico canadense. Desse modo, enquanto figura retórica, a tipologia inverte o processo: os eventos do presente são os antítipos que definem as previsões do passado — o presente determinando o passado, portanto.

É importante ressaltar que a tipologia, apesar de ter florescido com a ascensão do cristianismo, é um plenamente verificável no próprio texto bíblico — mesmo no

⁵³ A tese de doutorado *A interpretação tipológica da Bíblia e seus reflexos na representação do povo judeu* (2010), de Maria Bernadette Marczyk, foi bastante útil para a adequada compreensão da tipologia, e ao apresentar definições de termos fundamentais em torno do tema.

*Velho testamento*⁵⁴. O teólogo e ensaísta Peter Leithart em sua obra *Deep Exegesis: the Mystery of Reading Scripture* (2009) faz uma apologia à tipologia como um modo não somente de leitura das *Escrituras*, mas de textos em geral. Para o ensaísta estadunidense, é natural que a progressão de uma narrativa modifique as percepções dos acontecimentos primeiros. Assim, a tipologia é uma espécie de prenúncio: os eventos do *Antigo testamento* (o sacrifício de Isaque, as quedas de Israel, a travessia de Moises no Egito) se modificam, ou são lidos de outra maneira, conforme a narrativa bíblica progride — especialmente, após a aparição do próprio Cristo, que é apresentado, pelos escritores evangelistas, como um mosaico de referências aos eventos da Bíblia hebraica.

Tipologia é um processo de prenúncio deliberado, e a mudança de significado que ocorre da expectativa à conclusão é a mudança que ocorre quando uma promessa é cumprida. Os textos originais mudam de sentido quando colocados em relação com outros textos (LEITHART, 2009, p, 63).⁵⁵

O entendimento de Leithart é relevante porque está mais próximo da concepção que O'Connor tinha da tipologia, especialmente quando usava dela em suas obras. Em diversos momentos, os personagens da autora adquirem características (ou promovem alguma ação) que os colocam em perspectiva com o Cristo — tornando-os semelhante a sombras (*tipos*) do próprio Messias. É exatamente o que a tipologia faz ao ler diversas passagens e momentos da *Bíblia hebraica* como prefigurações do advento de Jesus.

Frye afirma que ela é uma “forma especializada da capacidade reiterativa dos mitos (...), mas inverte o seu significado” (FRYE, 2004, p, 113). A tipologia é um dos fundamentos para a compreensão do *mythos* bíblico, numa perspectiva cristã, porque encerra as profecias do *Antigo testamento* no próprio corpo de Cristo. Se o Cristo é a conclusão das promessas judaicas, conforme a perspectiva cristã o apresenta, então os textos hebraicos tornam-se outros com o seu nascimento, sendo encarnados no corpo do Messias. Não reproduziremos todas as alusões ao *Velho testamento* contidas nos

⁵⁴ Leithart apresenta, por exemplo, como a história de Ismael (em *Gênesis 21*) serve como uma sombra para a história de Isaque (*Gênesis 22*). “A experiência de Ismael, portanto, prenuncia, com grandes detalhes, os eventos da vida de Isaque” (2009, p, 38). É relevante ressaltar, assim, que a tipologia não é exclusivamente cristã, e que os próprios judeus pareciam estar conscientes com o seu processo, já nos escritos hebraicos.

⁵⁵ “Typology is deliberate foreshadowing, and the change in meaning from expectation to conclusion is the change from promise to fulfillment. The original text changes meaning when brought to relation to other texts.”

Evangelhos. Basta considerarmos que praticamente todas as coisas afirmadas a respeito de Jesus Cristo possuem paralelos com a *Bíblia hebraica*. O dispositivo alusivo é a principal ferramenta pelo qual o processo tipológico é concretizado.

Nesse sentido, há uma relação implícita entre *Velho* e *Novo testamento*. As alusões não são apenas um procedimento comum na chamada *Bíblia hebraica*, mas uma ferramenta textual bastante peculiar dela, como afirma Robert Alter:

O caráter internamente alusivo dos textos hebraicos – sem falar de alusões a textos não hebraicos do antigo Oriente Médio – assemelha-se mais à qualidade alusiva penetrante de *The Waste Land*, de Eliot, ou do *Ulysses*, de Joyce, do que, digamos, ao caráter alusivo ocasional em *The Prelude*, de Wordsworth. Quanto a esse aspecto central, a Bíblia hebraica, porque com tanta frequência articula seus significados refundindo textos dentro de seu próprio *corpus*, já se encaminha para ser uma obra integrada, com toda a sua diversidade antológica (ALTER, 1997, p, 26).

Em todo o *Velho testamento* são comuns alusões e espalhamentos, como o próprio Alter demonstra, em suas análises sobre os elementos narrativos dessas histórias. As alusões no *Novo testamento*, desse modo, são apenas um dilatamento de um procedimento comum do *Velho*. O dispositivo alusivo, entretanto, é consideravelmente distinto do uso de analogias, frequente em alegorias⁵⁶, ainda que usualmente ambos sejam confundidos. Uma analogia pressupõe, como o próprio nome revela, uma relação simétrica entre as partes — ou entre duas histórias. O espelhamento nos dois testamentos bíblicos não é simétrico, uma vez que a segunda parte é um preenchimento da primeira — e não a sua reprodução. Há um jogo de reflexos, mas é mais complexo e ambíguo, o que torna a tipologia um processo mais sofisticado.

Não há uma relação simétrica entre o rei David e Jesus Cristo, e as diferenças entre ambos descartam imediatamente qualquer leitura analógica. Em uma leitura tipológica, o primeiro é um *tipo* inacabado do segundo (o seu antítipo). Essa leitura só se torna possível de ser feita por meio das alusões presentes em Jesus Cristo ao célebre monarca de Israel. O procedimento tipológico, convém mencionar, se expandiu para

⁵⁶ As histórias bíblicas dificilmente seriam vistas como alegóricas. Alegoria é um procedimento de transformar conceitos em imagens. A própria natureza multivalente das imagens bíblicas impede que elas sejam vistas como enclausuradas em algum conceito específico. As narrativas bíblicas, independentemente de sua extensão, não devem ser vistas como alegóricas, e para isso basta constatar o enorme número de leituras e interpretações a cada uma delas. O *mythos* bíblico, por outro lado, gerou um número considerável de leituras alegóricas, em que conceitos doutrinários do cristianismo se transmutam em *narrativas* ou *imagens* — e o mais conhecido exemplo é *O Peregrino* (2019) de John Bunyan.

muito afora às fronteiras bíblicas. Para além das leituras políticas e revolucionárias, na literatura ocidental é frequente a presença de personagens que fazem alusões ao Cristo, transfigurando-se em tipos dele — e o Príncipe Michkin de *O idiota* (2020) de Dostoievski é um exemplo notório. É justamente por meio dessas alusões que O'Connor espelha a imagem de Cristo em diversos *freaks* ou desabilitados de seus contos e romances. Já mencionamos o exemplo do Desajustado em capítulo anterior.

Adentrando na arena da literatura secular, a tipologia bíblica espalhou uma série de *imago dei* nas mais distintas criações. Ao mergulharmos na análise de *The Violent Bear It Away* perceberemos como as alusões bíblicas transfiguram alguns dos personagens do romance em *tipos* que apontam não somente ao Cristo, mas a diversos outros personagens bíblicos⁵⁷. A composição de O'Connor, contudo, não se limita somente à alusão bíblica. As presenças dos arquétipos junto às alusões demonstram o quão fortemente atrelada ao *mythos* bíblico a obra da escritora é.

⁵⁷ É evidente que toda forma de alusão bíblica na arena secular parte de um legado cultural da tipologia bíblica. Por outro lado, a tipologia (especialmente num sentido estritamente cristão) sempre vai colocar o Cristo numa posição hierárquica superior — as alusões servem, em última instância, para apontar ao Cristo. Até que ponto alusões que não possuem esse objetivo (uma alusão a figuras bíblicas num romance de Machado de Assis, por exemplo) podem ser enquadradas como alguma espécie de tipologia? Ou melhor: até que ponto alusões que são posteriores à religião cristã se enquadrariam num método que tem a intenção de ler o passado (e um passado histórico) como prefiguração de suas realizações? A discussão é mais ampla do que podemos responder aqui.

2.3. OS PROFETAS DO FOGO

O profeta é uma figura singular em toda a *Bíblia*. O dicionário define a palavra como um indivíduo detentor dos desígnios divinos, um vidente, ou pessoa com habilidades oraculares. A própria etimologia grega da palavra corrobora com essa definição.⁵⁸ Dentro do contexto bíblico, existem ao menos quatro termos adotados para se referir aos profetas — visionários, videntes, homens de Deus, ou *nabi* (esse último, o mais frequente deles, é usualmente traduzido como profeta)⁵⁹. A tradição bíblica identifica Moisés como sendo possivelmente o primeiro profeta, apesar de exercer também a função de sacerdote e líder político. No pensamento cristão, o profeta João Batista é visto como o último da tradição, e uma espécie de revisão do profeta Elias — e todos os profetas foram lidos, por essa tradição, como tipos que apontam ao Cristo.

Moisés é considerado como um profeta não somente porque está revestido de um mandato divino para se comunicar com o povo, mas principalmente devido a sua função social, o seu estado de constante coalisão contra os poderes estabelecidos: o Egito, em sua época. No bíblico, os profetas não são necessariamente homens com capacidades adivinhatórias, mas especialmente os que desafiam autoridades de seu tempo. Esse conflito com as autoridades ocorre usualmente quando elas abandonam a ética estabelecida pela divindade que comanda os profetas — ou seja, quando os líderes não mais obedecem às ordenanças de Deus. O postulado do profeta, portanto, advém diretamente de Deus, apesar de ele não precisar obrigatoriamente ser parte do povo de Deus. Balaão, o profeta que ajudou a corromper os israelitas, é certamente o exemplo mais notório disso.⁶⁰ Segundo Frye, os profetas bíblicos são os detentores de “uma mensagem impopular” (2004, p, 158). O monoteísmo ético, a defesa irrestrita da

⁵⁸ Do grego, a palavra *prophétes* significa o mesmo que “prever o futuro” (ver em: <https://www.dicio.com.br/profeta/>).

⁵⁹ Da tese de João Basílio Fernandes Junior: *A vocação e missão profética de Moisés a partir de Êxodo 3.1 – 12* (2020). Entre as páginas 46 a 58, há uma interessante exposição a respeito da figura hebraica do profeta, e a maneira como ele é apresentado na *Bíblia*. Por óbvio, dada a extensão do tema e os nossos objetivos, não nos deteremos no tópico nesta dissertação.

⁶⁰ Balaão tem características que o distingue como profeta: Balaque, rei dos Moabitas, o convoca para amaldiçoar os israelitas, mas o profeta, contrariando as vontades do rei, proclama bençãos ao povo de Deus (seguindo as ordens da divindade — mesmo não sendo, ele mesmo, parte dos israelitas: *Números 23*); posteriormente, contudo, é revelado que Balaão, não podendo amaldiçoar o que Deus havia abençoado, ensina a Balaque a como perverter os israelitas, gerando a ira de Deus (*Números 31:16* e também em *Apocalipse 2:14*).

autoridade ética de um único Deus, termo defendido pelo teólogo espanhol José Luís Sicre (1996, p. 372)⁶¹, é o princípio que costuma reger as ações dessas figuras.

Narrativamente falando, o confronto político é o principal mote dos ciclos narrativos de profetas. Eles são antagônicos aos detentores do poder, figura geralmente representada pelo monarca, independente da nação.⁶² Mesmo quando fazem parte da corte — como Daniel na Babilônia⁶³ —, os profetas estão em coalizão com a política estabelecida, sendo perseguidos em muitas ocasiões. Assim, Moisés, sendo irmão de criação do Faraó, não se intimida diante do monarca ao clamar pela libertação do povo escravizado, no *Livro do Êxodo*⁶⁴, como também lança maldições contra o Egito, que chegam a dizimar centenas de milhares de pessoas e animais, além dos primogênitos da poderosa nação. O profeta Samuel, no *I Livros de Samuel*, que explicitamente exerce função de conselheiro dos monarcas, não se limita a repreender o rei Saul, porém chega a destituir o título dele, assim que desobediência do líder se torna inaceitável perante o Senhor⁶⁵. O profeta Natã, presente no *II Livro de Samuel*⁶⁶, outro próximo do soberano político, aponta intrepidamente e sem receio de repressões o adultério e o homicídio cometido pelo rei David. E João Batista, presente já no *Novo testamento*, a quem Herodes apreciava escutar, é assassinado após pregar, sem nenhum receio ou temor, contra os pecados e adultérios do governante⁶⁷. Ou ainda Daniel, cuja narrativa se encontra em seu livro homônimo, um profeta promovido ao cargo de príncipe na Babilônia, durante o exílio de Israel, não deixa de ser confrontado contra os poderes estabelecidos — em seu caso, os rivais que também pertencem à corte⁶⁸. O conflito ocorre, especialmente, porque os profetas costumam carregar mensagem de destruição e

⁶¹ Da obra *Profetismo em Israel: o profeta, os profetas, a mensagem* (1996), de José Luís Sicre. Esse livro é fundamental para a compreensão histórica, sociológica e teológica dos profetas bíblicos. Não nos estenderemos na discussão do texto aqui, já que este não é exatamente nosso objetivo, mas a sua leitura ajudou a afinar algumas das considerações que aqui estamos fazendo a respeito dos profetas.

⁶² Os profetas bíblicos Elias ou Eliseu confrontam os líderes de Israel; Daniel, por outro lado, entra em coalizão com Nabucodonosor, monarca da Babilônia, nação pagã.

⁶³ Daniel se torna governador da Babilônia, mas continua sendo um profeta (Daniel 2:48).

⁶⁴ Dos capítulos 7 ao 13 do *Livro do Êxodo* são narradas as dez pragas que culminam na devastação da poderosa nação egípcia, seguindo as ordens de Moisés.

⁶⁵ Ainda que Saul permaneça como rei durante bastante tempo, o profeta Samuel, em *I Samuel 15*, o destitui do cargo, conforme as ordens do Senhor, e anuncia que o reinado dele não duraria.

⁶⁶ Após o Rei David assassinar Urias e tomar a sua esposa, Betsabé, o profeta Natã confronta o monarca e afirma que o seu filho, fruto do adultério, não sobreviverá — em *II Samuel 12*.

⁶⁷ O profeta João Batista, visto como último representante da tradição profética, é morto após apontar o adultério do governador Herodes — o profeta é preso e, obedecendo a um pedido feito pela sua filha, o governador ordena que a cabeça de João seja servida num prato. Eventos narrados em *Mateus 14*.

⁶⁸ A famosa narrativa onde Daniel é lançado à cova dos leões, no sexto capítulo do livro, ocorre justamente porque os príncipes babilônicos tentam prejudicar o profeta, invejando o seu status com o rei Dário. É um caso bastante singular de um profeta que tem uma forte proximidade com o poder.

de castigo; e essa mensagem não costuma fazer muito sucesso com políticos que pretendem permanecer no poder.

O fato de estarem em constante confrontação faz dos profetas uma figura inegavelmente política, e também forasteira. Eles carregam mensagens violentas, e não costumam estar dispostos a fazer concessões. O caso mais emblemático, sobretudo para nossa pesquisa, é o do profeta Elias. Em seu ciclo narrativo, o profeta é conhecido pelo seu caráter desafiador, histriônico e destemido. E também pela sucessão de embates que tem com Acab, o então monarca de Israel. Em sua primeira aparição (*I Reis, 17*), o profeta já é introduzido lançando uma maldição contra o governo de Acab, cessando com a chuva em Israel durante tempo indeterminado. Posteriormente, ele se esconde nas proximidades de um ribeiro (chamada de *Cherith*)⁶⁹, local onde fica sendo alimentado por corvos enviados pelo Senhor. Ele volta a enfrentar Acab outra vez, na já mencionada aposta com os profetas de Baal (*I Reis, 18*). Depois disso, o profeta é perseguido pela esposa do rei, a rainha Jezebel, mais uma vez se exilando (*I Reis, 19*). Num outro momento, o profeta novamente repreende Acab, dessa vez por causa de uma demanda envolvendo a vinha de Nabote, personagem assassinado por Jezebel, com objetivo de roubar a sua herança e concedê-la ao tirano monarca (*I Reis, 21*).

E Acab disse para Elias, terá você me encontrado, Ó, meu inimigo? E ele respondeu, eu o encontrei; porque você se vendeu para realizar o trabalho do maligno na vista do SENHOR.

E eis, eu trarei o mal contra ti, e lançarei fora a tua posteridade, e arrancarei de Acab todos os que urinam contra a parede, e todos os que são dele sejam livres ou escravos em Israel. E eu farei de tua casa como a casa de Jerobão, o filho de Nebat, e como a casa de Baasha, o filho de Ahijah, pois a provocação que tu fizeste provocou em mim ira, e fez Israel pecar (*I Reis, 21, 20 – 22*)⁷⁰.

O diálogo acima ocorre pouco depois de Nabote ser assassinado. Observe como o rei Acab chama Elias de “seu inimigo” e como o profeta não tem medo de declarar abertamente, em frente ao monarca, a mensagem divina de destruição contra a futura dinastia de Acab. Essa sequência é interessante, pois afirma o caráter obstinado e

⁶⁹ Ribeiro *Querite* na tradução *Almeida Revista e Atualizada*. *Cherity* na *King James Bible*.

⁷⁰ “And Ahab said to Elijah, Hast thou found me, O mine enemy? And he answered, I have found thee: because thou hast sold thyself to work evil in the sight of the Lord. Behold, I will bring evil upon thee, and will take away thy posterity, and will cut off from Ahab him that pisseth against the wall, and him that is shut up and left in Israel. And will make thine house like the house of Jeroboam the son of Nebat, and like the house of Baasha the son of Ahijah, for the provocation wherewith thou hast provoked me to anger, and made Israel to sin.”

imperturbável de Elias. E, acima de tudo, é uma demonstração da relação conflituosa dele contra o poder estabelecido, assim como de sua mensagem de devastação.

Pensando nas relações entre os relatos bíblicos e as obras de Flannery O'Connor, há constantemente, especialmente nos contos da autora, uma evidente simpatia por essas figuras proféticas, em especial pelas mais excêntricas. Cofer diz que os “profetas da autora são usualmente marginalizados da sociedade, vivendo nas fronteiras, se isolando tanto fisicamente quanto por meio de seu bizarro e excêntrico comportamento. Há um poderoso precedente bíblico nisso, obviamente” (COFER, 2014, p. 79)⁷¹. Os profetas aparecem em várias narrativas da autora — *The River*, *A Circle in The Fire* e *Wise Blood* são três exemplos significativos. *The Violent Bear It Away* é, contudo, a obra na qual os personagens profetas são mais proeminentes, e as relações com a *Bíblia* mais notórias para serem contempladas.

Já citamos anteriormente o argumento central do romance. Após a morte de Mason Tarwater, um senhor de oitenta anos que proclamava ser um profeta, o seu sobrinho, o adolescente Francis Tarwater, abandona a clareira onde morava com o tio, um lugar chamado Powderhead, rejeita o mandato que havia sido colocado sobre ele, de se tornar um profeta, e parte para viver junto a seu outro tio, Rayber, um homem descrente e secular. Na casa de seu outro tio, o jovem Tarwater passa a ser atormentado pelos fantasmas do passado, mais notadamente com a missão de batizar Bishop, o filho com problemas mentais de Rayber. O romance é iniciado da seguinte forma:

Francis Marion Tarwater estava com o tio morto há apenas meio dia e já havia ficado tão bêbado que não conseguia mais terminar de cavar a cova e por essa razão um negro chamado Buford Munson, que veio apenas para encher o seu tanque, teve de finalizar o serviço e arrastar o corpo do morto da mesa de café onde ele ainda se encontrava e enterrá-lo de uma maneira decentemente cristã, com o sinal do Salvador na cabeça da tumba e bastante terra em cima, de modo a impedir que os cães cavassem (O'CONNOR, 2007 p, 43).⁷²

⁷¹ “O'Connor's prophets are often marginalized from society, living on the fringes, isolating themselves either physically or through their bizarre and eccentric behavior. This, of course, has a strong biblical precedent.”

⁷² “Francis Marion Tarwater's uncle had been dead for only half a day when the boy got too drunk to finish digging his grave and a Negro named Buford Munson, who had come to get a jug filled, had to finish it and drag the body from the breakfast table where it was still sitting and bury in a decent and Christian way, with the sign of its Saviour at the head of the grave and enough dirt on top to keep the dogs from digging it up.”

Num primeiro parágrafo de tirar o fôlego, a autora apresenta dois elementos centrais de sua narrativa — a morte e o enterro de Mason, e a rebeldia (e, conseqüentemente, a recusa) de Tarwater em performar esse enterro. Curiosamente, a ficcionista já evidencia, nas primeiras linhas de seu texto, que o velho profeta havia sido enterrado de maneira cristã, pelo vizinho Buford Munson. Entretanto, ao longo de todo o romance, o jovem Tarwater acreditará que deixou o serviço incompleto, que não enterrou o tio, o que provocará nele um forte sentimento de remorso.

O enterro de Mason é importante, não somente porque o velho é contra a cremação⁷³, mas porque possui um fundamental peso narrativo. Em diversas passagens, apresentadas em cenas retroativas, o profeta instrui o sobrinho da maneira como gostaria de ser enterrado. Esses são os dois mandatos que Mason colocou sobre os ombros do sobrinho: enterrá-lo de maneira cristã, e batizar o pequeno Bishop, a criança com deficiência mental de Rayber. Ao se embriagar, e não realizar o enterro do tio, o jovem Tarwater já se revolta contra a primeira ordenança.

O profeta Mason está morto desde a primeira linha do livro. Sua voz, em contrapartida, é a mais nítida, vívida e impetuosa de todo o romance. Surgindo por meio de analepses ao longo da narrativa, o autodeclarado profeta dá ordens para o sobrinho, enfrenta os outros membros da família, sequestra crianças, dispara contra pessoas, ameaça com profecias, e diz as verdades mais incontornáveis (ainda que de maneira insólita) do romance. Num desses *flashbacks*, o velho ensina ao sobrinho como deveria ser o seu enterro. Absolutamente crente na ressurreição final em Cristo, no julgamento do último dia, o velho exige um enterro apropriado, sem nenhuma cremação; e deixa todas as instruções ao sobrinho, de como realizar esse enterro. Em determinado momento, conforme Tarwater questiona a importância do enterro, o velho responde:

“Os mortos não ligam para detalhes” o garoto interrompeu.
O velho pegou o rapaz pelo suspensório do macacão e botou o moleque imprensado junto ao caixão e olhou para o pálido rosto dele.
“O mundo foi feito pelos mortos. Pense em todos os mortos que existem!” ele disse, e, como se tivesse concebido uma resposta para

⁷³ Há um ponto curioso de ser notado aqui. Mason exige, em *flashbacks* ao longo de todo o romance, que quer ser devidamente enterrado, e que não aceita cremação (2007, p. 14 — 17). Essa sua ênfase no enterro, talvez, se deva ao fato de que, até 1963, ou seja, até um ano antes da morte de O'Connor, a cremação era proibida pela Igreja Católica — “A cremação é permitida pela Santa Sé desde 1963, desde que não seja um ato de contestação da fé” (<https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2016-10/vaticano-proibe-manter-cinzas-em-casa-apos-cremacao>). O personagem, apesar de ser claramente evangélico, reflete a convicção da autora, baseada na então autoridade da Igreja Católica Romana, no sepultamento como o melhor caminho para um corpo cristão.

toda a insolência do mundo, afirmou, “Há milhões e milhões de mortos a mais do que vivos e os mortos estão mortos há milhões e milhões de anos a mais que os vivos estão vivos” e daí soltou o garoto com uma risada (O’CONNOR, 2007, p, 14).⁷⁴

O mundo é formado pelos mortos, diz Mason. A verdade inescapável (e indesejável) dessa afirmação nos revela que as vozes dos mortos não devem ser esquecidas ou ignoradas, pois é sobre elas que os vivos se sustentam durante o curto período de suas existências. Há, contudo, um outro sentido religioso latente nessa assertiva, pois são as vozes dos mortos que formam a *Bíblia*. E as profecias juntos aos ensinamentos desses mortos são os fundamentos que norteiam os vivos. Ainda, numa percepção ainda mais sutil, dentro da perspectiva cristã em torno do livro, é um morto ressurreto o principal personagem do drama bíblico.

Em seus discursos, o velho profeta faz uso constante das alusões a personagens bíblicos. Essas alusões são realizadas pelo próprio personagem, de modo a indicar a sua filiação profética. Ele chega a comparar a sua situação junto ao sobrinho como que semelhante às de figuras bíblicas tais quais: “Abel e Enoque e Noé e Jó, Abraão e Moisés, Rei David e Salomão, e todos os profetas, de Elias, o que escapou da morte, a João Batista, cuja a cabeça foi servida terrivelmente num prato” (2007, p, 17).⁷⁵ Em determinado momento, Tarwater se lembra que o tio dizia que:

O Senhor o separou para ser treinado como um profeta, mesmo sendo ele um bastardo, e para assumir o lugar de seu tio-avô após a morte dele. O velho comparava a situação deles com aquela de Elias e Eliseu (O’CONNOR, 2007, p, 41).⁷⁶

Para Mason, a sua trajetória e de seu sobrinho-sucessor é comparável a dos profetas como Elias e Eliseu. O velho não tem a menor dúvida de seu chamado profético, pois, segundo o mesmo, “ele foi chamado desde de sua juventude e destinado para sair pela cidade para proclamar a destruição que virá para um mundo que

⁷⁴ ““The dead don’t bother with particulars,” the boy interrupted.

The old man grabbed the front of his overalls and pulled him up against the side of the box and glared into his pale face. “The world was made for the dead. Think of all the dead there are,” he said, and then as if he had conceived the answer for all the insolence in the world, he said, “There’s a million times more dead than living and the dead are dead a million times longer than the living are alive,” and he released him with a laugh.”

⁷⁵ “Abel and Enoch and Noah and Job, Abraham and Moses, King David and Solomon, and all the prophets, from Elias who escaped death, to John whose severed head struck terror from a dish.”

⁷⁶ “(...) the Lord meant him to be trained for a prophet, even though he was a bastard, and to take his great-uncle’s place when he died. The old man compared their situation to that of Elijah and Elisha.”

abandonou o seu Salvador” (2007, p, 6).⁷⁷ Sua mensagem é de destruição e devastação, como tantos outros profetas bíblicos. Não por acaso, o seu isolamento do restante da sociedade. Quais seriam, portanto, as ações do profeta Mason? Quando mais jovem, o personagem costuma permanecer do lado de fora da casa de sua irmã, uma mulher que fugiu de Powderhead e passou a viver uma vida distante das crenças do irmão, gritando e profetizando contra ela, alegando que mulher está condenada ao inferno. Na maioria das vezes, ele é levado embora pela força policial. A cena é descrita abaixo:

De uma forma ou de outra, ele encontrava um jeito de manter contato com ela após ela ter fugido de Powderhead, mas mesmo depois do casamento, ela continuava evitando ouvir qualquer palavra relacionada à ideia de salvação. Mason foi expulso da vida dela duas vezes tentando salvá-la. Foi expulso duas vezes da casa dela pelo marido dela — e em cada vez o homem precisou da ajuda da força policial, porque o marido era um homem sem nenhuma força — mas o Senhor levava o profeta a retornar constantemente, mesmo com o risco de enfrentar a cadeia. Quando não conseguia invadir a casa dela, ele esperava do lado de fora gritando e então ela permitia a entrada dele apenas para não incomodar os vizinhos (O’CONNOR, 2007, p, 58).⁷⁸

O profeta tem o hábito de fazer essas peculiares “visitas” à irmã “nas tardes de quarta porque durante a tarde o marido jogava golfe e assim ele a encontra sozinha”⁷⁹ (2007, p, 59). Ou seja, o profeta não somente importuna a irmã que, claramente, não está nem um pouco interessada em suas profecias, como também tem um dia apropriado para fazer isso — todas as quartas, quando ela se encontra sozinha. Numa ocasião, no entanto, provavelmente cansada de ser atormentada pelos vaticínios do profeta, a irmã de Mason consegue colocá-lo num hospício. O período no hospital psiquiátrico é contado pelo próprio profeta, com mais alusões bíblicas:

“Ezequiel estive no poço por quarenta dias” ele dizia, “mas eu estive durante quatro anos” e nesse momento ele estacava e avisava a

⁷⁷ “(...) he had been called in his early youth and had set out for the city to proclaim the destruction awaiting a world that had abandoned its Saviour.”

⁷⁸ “Through one means or another, he had managed to keep up with her after she ran away from Powderhead, but even after she married, she would not listen to any word that had to do with her salvation. He had twice been thrown out of her house by her husband -- each time with the assistance of the police because the husband was a man of no force -- but the Lord had prompted him constantly to go back, even in the face of going to jail. When he could not get inside the house, he would stand outside it and shout and then she would let him in lest he attract the attention of the neighbors.”

⁷⁹ “(...) on Wednesday afternoon because on that afternoon the husband played a golf game and he could find her alone.”

Tarwater que os servos do Senhor Jesus deveriam esperar pelo pior (O'CONNOR, 2007, p, 60).⁸⁰

Mason fica quatro anos internado num sanatório, e sai somente quando compreende que “a única maneira para ele ser liberado era parando de profetizar no quintal [do hospital psiquiátrico]”⁸¹ (2007, p, 60). Ao sair, todavia, o profeta não deixa de fazer a suposta vontade divina e realiza a sua primeira grande ação: o sequestro do sobrinho Rayber. O filho da irmã de Mason é sequestrado e levado pelo tio para Powderhead, onde é batizado e conhece a sua redenção. Como nos é revelado, “ele sequestrou o garoto quando ele tinha sete e o levou para dentro das matas e o batizou e o instruiu nas verdades sobre a Redenção dele, mas a sua instrução durou apenas alguns anos” (2007, p, 60)⁸². Rayber é “resgatado” pelos seus pais quatro dias após ser levado pelo profeta. Alguns anos mais tarde, o sobrinho se revoltaria contra seu batismo, assim como contra o ato de violência que o tomou de seu lugar, levando-o à clareira para conhecer a sua justificação. Ainda retornaremos a Rayber.

Os anos se passam, e a irmã mais nova de Rayber tem um filho, Tarwater. A família inteira, contudo, morre num terrível acidente de carro, pouco depois do nascimento da criança. Sobram somente Mason, Rayber e Tarwater, sendo o último ainda recém-nascido. Mason, então, decide realizar o seu segundo grande ato enquanto profeta: sequestrar Tarwater. Ele rouba o garoto, ainda bebê, para a sua clareira, na intenção de fazer dele o seu sucessor. Rayber vai atrás do sobrinho, alguns anos mais tarde, mas não é capaz de resgatar a criança. Mason dá um tiro no sobrinho mais velho, deixando-o surdo, antes que ele consiga tomar de volta o outro sobrinho.

Desse modo, Tarwater é criado isolado do mundo e sem receber nenhuma educação formal, numa clareira, junto ao tio de oitenta anos, pretense profeta, como a sua única figura paterna. Sobre a educação que Tarwater recebeu, nos é dito que:

O seu tio ensinou a ele a matemática, a leitura, a escrita e a história, começando de Adão expulso do Jardim e passando por todos os presidentes a Herbert Hoover e indo até às especulações sobre a Segunda Vinda de Cristo. Além de ter dado uma boa educação ao sobrinho, ele também o resgatou de seu outro sobrinho, o único

⁸⁰ "Ezekiel was in pit for forty days" he would say, "but I was in it for four years" and he would stop at that point and warn Tarwater that the servants of the Lod Jesus could expect the worse."

⁸¹ "(...) that the way for him to get out was to stop prophesying on the ward."

⁸² "(...) he had kidnapped him when the child was seven and had taken him to the backwoods and baptized him and instructed him in the facts of his Redemption, but the instruction had lasted only for a few years; in time the child had set himself a different course."

parente remanescente, um professor, que na época queria ficar com o filho de sua irmã morta porque não tinha seus próprios filhos e pretendia criar o menino de acordo com as suas próprias ideias (O'CONNOR, 2007 p, 4).⁸³

A educação que Tarwater recebe, na qual a história mundial é narrada numa perspectiva inteiramente cristã, é confirmada pelo próprio narrador do romance como uma “boa educação”. É relevante notar que Mason é confirmado, nessa curta passagem, nas primeiras páginas, como o verdadeiro resgatador de seu sobrinho — o profeta visto como maluco, que atira nas pessoas, atormenta os familiares, profetiza no meio da rua e sequestra crianças, é apresentado como o verdadeiro herói de *The Violent Bear It Away*.

Se a modernidade enxerga o cristianismo como cômico e insensato, e se grande parte das narrativas bíblicas são vistas como fantasiosas ou irreais, O'Connor não está nem um pouco disposta a fazer uma defesa do cristianismo em sua obra, uma apologética, apresentando a fé cristã de forma racional para os padrões seculares. Para ela, se o cristianismo é visto como inteiramente louco⁸⁴, para os paradigmas deste mundo, mais loucos ainda serão os cristãos de seus romances e contos; e eles chegarão às últimas consequências em suas ações extremadas e subversivas. Nesse sentido, o poder estabelecido que Mason desafia é a própria sociedade secular, as próprias concepções de mundo contrárias à fé cristã. Um mundo que acha natural que crianças não batizem, ou que pessoas cresçam sem conhecer a sua história em Cristo, é inaceitável para o profeta da autora. Mason é um tipo que aponta para Cristo, mas sua relação alusiva mais aparente é com o profeta Elias, como já deve ter ficado evidente.

Assim como Elias, o profeta de O'Connor não teme as autoridades instituídas, a força policial, ou os médicos psiquiatras. Assim como Elias, o profeta Mason afirma sem receio a sua mensagem de destruição, ou mesmo as suas posições, indo na contramão do discurso dominante, mesmo que isso o faça ser considerado como um louco, tal quando ele confronta a irmã ou o sobrinho. E assim como Elias, o tio-avô de Tarwater afirma incansavelmente que o seu postulado foi estabelecido por Deus, agindo nos momentos no qual a ação se torna necessária, como quando ele sequestra os seus

⁸³ “His uncle had taught him Figures, Reading, Writing, and History beginning with Adam expelled from the Garden and going on down through the presidents to Herbert Hoover and on in speculation toward the Second Coming and the Day of Judgment. Besides giving him a good education, he had rescued him from his only other connection, old Tarwater’s nephew, a schoolteacher who had no child of his own at the time and wanted this one of his dead sister’s to raise according to his own ideas.”

⁸⁴ E aqui há uma ressonância do apóstolo Paulo (*1 Coríntios 1:18*).

sobrinhos. Todos esses elementos são apresentados com pinceladas de humor e exagero, o que torna a situação toda mais palatável — não menos ultrajante, porém.

Durante certo período, antes de sequestrar Tarwater, o tio profeta é levado à casa de Rayber, o sobrinho ateu e professor. Durante esse tempo, o sobrinho ateu elabora uma espécie de vingança contra o tio profeta: escreve um artigo científico sobre ele, pretensamente desmitificando as suas crenças. É relevante dizer que Rayber representa aqui a mentalidade racional moderna.

Ele morou durante três meses na casa do sobrinho onde pensou que era Caridade, mas o que encontrou lá não foi Caridade de modo algum. Durante todo o tempo em que esteve lá, o sobrinho fazia um secreto estudo sobre ele. O sobrinho, ao mesmo tempo em que havia o capturado em nome da Caridade, ficava espreitando a alma dele por detrás da porta, fazendo perguntas que significavam mais de uma coisa, botando armadilhas ao redor da casa e o observando cair nelas, e finalmente chegando com um estudo escrito sobre ele para uma dessas revistas de professores. O cheiro da podridão do comportamento do sobrinho chegou aos céus e o próprio Senhor veio em auxílio e resgatou o velho Mason. Ele enviou para ele uma visão violenta, para que o velho voasse com o menino órfão para a mais abastada parte dentro das matas e criasse o garoto de modo a justificar a sua Redenção (O'CONNOR, 2007, p, 4).⁸⁵

A maneira como Mason rememora esse evento, e o relata para Tarwater, é novamente marcada de alusões bíblicas:

Ele se sentiu amarrado mãos e pés dentro da mente do professor, um espaço tão vazio e arrumado quanto uma cela num asilo, onde ele ficava se encolhendo, se comprimindo para caber ali. Seus olhos se reviravam como se ele tivesse sido preso numa camisa de força novamente. Jonas, Ezequiel, Daniel, ele esteve como eles naquele momento: o engolido, o reduzido, o enclausurado (O'CONNOR, 2007, p, 75 – 76).⁸⁶

⁸⁵ “He had lived for three months in the nephew’s house on what he had thought at the time was Charity but what he said he had found out was not Charity or anything like it. All the time he had lived there, the nephew had secretly been making a study of him. The nephew, who had taken him in under the name of Charity, had at the same time been creeping into his soul by the back door, asking him questions that meant more than one thing, planting traps around the house and watching him fall into them, and finally coming up with a written study of him for a schoolteacher magazine. The stench of his behavior had reached heaven and the Lord himself had rescued the old man. He had sent him a rage of vision, had told him to fly with the orphan boy to the farthest part of the backwoods and raise him up to justify his Redemption.”

⁸⁶ “He felt he was tied hand and foot inside the schoolteacher’s head, a space as bare and neat as the cell in the asylum, and was shrinking, drying up to fit it. His eyeballs swerved from side to side as if he were pinned in a strait jacket again. Jonah, Ezekiel, Daniel, he was at that moment all of them—the swallowed, the lowered, the enclosed.”

Ele se sente como os profetas num momento de domínio dos opressores — e aqui o opressor é o sobrinho: um professor (*schoolteacher*). Há também, na sequência acima, uma curiosa alusão ao período em que Elias ficou escondido no ribeiro chamado *Cherity*⁸⁷, já que o narrador faz questão de mencionar, três vezes, o nome *Charity* (com a primeira vogal maiúscula), servindo, desse modo, tanto de referência à caridade cristã, uma ordenança bíblica, e princípio do catolicismo romano, quanto como alusão ao monte onde Elias se refugiou — mas no caso de Mason há uma interessante inversão, pois a *Charity* proposta por Rayber não era *Charity* de modo algum.

E se a personalidade de Elias é tão impetuosa e desinibida, conforme apresentamos, assim também é a forma como ele é representado imagetivamente: através do fogo. Em sua primeira aparição, o profeta bíblico chega secando a chuva; contendo, portanto, o elemento água de sua trajetória. No confronto contra os profetas de Baal, são as chamas que descem do firmamento como forma de manifestação do poder divino, e somente então a chuva chega (*I Reis, 18: 42 — 44*). Posteriormente, numa das mais belas teofanias bíblicas:

E, eis, que o SENHOR passou, e um grande e poderoso vento fendeu as montanhas, e quebrou em pedaços as rochas diante do SENHOR; mas o SENHOR não estava no vento; e depois do vento um terremoto; mas o SENHOR não estava no terremoto.
E depois do terremoto um fogo; mas o SENHOR não estava no fogo; e depois do fogo uma suave e quieta voz (*I Reis, 19, 11 – 12*).⁸⁸

O Senhor não está no fogo, mas é somente após o fogo que a sua voz — quieta e suave — se comunica com o profeta. Em outra ocasião, um grupo de cinquenta soldados são enviados por Acazias⁸⁹ para assassinar o profeta e, mais uma vez, é o fogo quem se manifesta, dessa vez como punição contra os homens (escudo para o profeta):

E então o rei mandou para ele um capitão de cinquenta com os seus cinquenta. E eles subiram para ele: e, eis, que ele se assentava no topo de uma colina. E o capitão disse para o profeta, Homem de Deus, o rei mandou dizer, desça para baixo.

⁸⁷ Na King James, o ribeiro é chamado de *Cherity*.

⁸⁸ “And he said, Go forth, and stand upon the mount before the Lord. And, behold, the Lord passed by, and a great and strong wind rent the mountains, and brake in pieces the rocks before the Lord; but the Lord was not in the wind: and after the wind an earthquake; but the Lord was not in the earthquake: And after the earthquake a fire; but the Lord was not in the fire: and after the fire a still small voice.”

⁸⁹ Filho de Acab. Elias profetiza a morte do pai e do filho — e vive para ver ambas se concretizarem.

E Elias respondeu e disse ao capitão de cinquenta, se eu sou um homem de Deus, então que o fogo desça do céu, e consuma você e os seus cinquenta. E então o fogo desceu do céu, e consumiu ele e os seus cinquenta (II Reis, 1, 9 – 10).

A sequência acima se repete três vezes. O rei Acazias manda um novo grupo de cinquenta que, novamente e novamente, são carbonizados pelo fogo de Deus, respondendo ao apelo do profeta. De todo modo, o que nos interessa nessas passagens é a presença do elemento *fogo*, mais uma vez associado à figura de Elias; e, mais especificamente, em seu relacionamento com Deus. Na mais famosa passagem de seu ciclo, e também seu desenlace, o fogo aparece mais uma vez, como manifestação categórica do poderio divino, conduzindo o profeta, ainda vivo, para junto do Senhor, numa carruagem de chamas. A cena aparece no segundo capítulo de *II Reis*:

E depois de um tempo, enquanto eles esperavam para ir, e conversavam, que, eis, apareceu uma carruagem de fogo, e cavalos de fogo, e separou os dois um do outro; e Elias foi num redemoinho para o céu. (II Reis, 2, 11).⁹⁰

Semelhantemente ao profeta bíblico, o profeta de O'Connor também caminha junto ao fogo. Como o romance se inicia com a morte de Mason, logo nas primeiras páginas é também revelado a maneira como o falecimento dele ocorre, assim:

Ele foi chamado desde sua juventude se colocando do lado de fora da cidade para proclamar a destruição de um mundo que havia abandonado o seu Salvador. Ele proclamava do meio de sua fúria que o mundo ainda veria o sol mergulhar em sangue e fogo e enquanto ele esperava com força e fervor, o sol nascia todas as manhãs, calmo e se contendo em si mesmo, como se não somente o mundo, mas o próprio Senhor Deus tivesse falhado em escutar a mensagem profética. E o sol nascia e descia, nascia e descia num mundo que se virava do verde ao branco e do branco ao verde e do verde ao branco novamente. E o sol nascia e descia e ele se desesperava esperando pela resposta do Senhor. E então, numa manhã, ele viu para sua alegria um dedo de fogo saindo do horizonte e antes que ele pudesse se virar, antes que ele pudesse gritar, o dedo tocou nele e a destruição que ele esteve esperando por tanto tempo veio a cair sobre a sua própria cabeça e sobre o seu próprio corpo. E assim, o seu próprio sangue foi carbonizado e não o sangue do mundo (O'CONNOR, 2007 p, 5-6).⁹¹

⁹⁰ "And it came to pass, as they still went on, and talked, that, behold, there appeared a chariot of fire, and horses of fire, and parted them both asunder; and Elijah went up by a whirlwind into heaven."

⁹¹ "He had been called in his early youth and had set out for the city to proclaim the destruction awaiting a world that had abandoned its Saviour. He proclaimed from the midst of his fury that the world would see the sun burst in blood and fire and while he raged and waited, it rose every morning, calm and contained in itself, as if not only the world, but the Lord Himself had failed to hear the prophet's message. It rose

Desde a sua juventude, o profeta anuncia uma destruição que viria contra a cidade — na forma de sangue e fogo. Curiosamente, as profecias de Mason nunca se concretizam, a cidade permanece a mesma, o sol nasce todas as manhãs, calmo e contendo a si mesmo. Entretanto, um dia as profecias de destruição finalmente se materializam, não contra a cidade, porém contra o próprio profeta — um dedo de fogo que toca a cabeça de Mason e carboniza o seu sangue. Abordaremos em breve sobre a ironia dessa situação, mas importa mencionar que o fogo que acompanha toda a mensagem profética de Mason, se revela contra o próprio homem.

Pouco depois de fugir da casa de Rayber, o velho profeta deixa uma mensagem para o sobrinho declarando que “o profeta que criarei desse garoto purificará os seus olhos com fogo” (O’CONNOR, 2007, p, 76)⁹². Em outro momento, é revelado sobre Mason que “não foi essa a primeira vez que o Senhor havia o instruído com o fogo” (2007, p, 6)⁹³ — declaração que ocorre em seguida ao momento da morte do velho. Num significativo diálogo com Tarwater, o tio-avô do garoto afirma que “até a misericórdia do Senhor queima” (O’CONNOR, 2007, p, 20)⁹⁴. E, para finalizar, quando Tarwater abandona Powderhead, deixando o seu passado para trás, e põe fogo na casa de seu protetor, a seguinte cena é apresentada:

Tarwater atravessou a frente do quintal e entrou dentro de um campo esburacado sem olhar para trás, até chegar aos limites no outro lado das matas. E então, ele olhou para trás e viu que a lua rosa tinha caído sobre o teto da cabana que estava explodindo e então ele começou correr, forçado a adentrar nas matas por dois olhos cinzas e protuberantes que cresciam num imenso assombro ao centro do fogo atrás dele. Ele conseguia escutar um som se movendo em meio à noite negra como de uma turbulenta carruagem (O’CONNOR, 2007, p, 50).⁹⁵

and set, rose and set on a world that turned from green to white and green to white and green to white again. It rose and set and he despaired of the Lord’s listening. Then one morning he saw to his joy a finger of fire coming out of it and before he could turn, before he could shout, the finger had touched him and the destruction he had been waiting for had fallen in his own brain and his own body. His own blood had been burned dry and not the blood of the world.”

⁹² “THE PROPHET I RAISE UP OUT OF THIS BOY WILL BURN YOUR EYES CLEAN.”

⁹³ “That was not the last time the Lord had corrected the old man with fire.”

⁹⁴ “(...) even the mercy of the Lord burns.”

⁹⁵ “He crossed the front side of the yard and went through the rutted field without looking back until he reached the edge of the opposite woods. Then he glanced over his shoulder and saw that the pink moon had dropped through the roof of the shack and was bursting and he began to run, forced on through the woods by two bulging silver eyes that grew in immense astonishment in the center of the fire behind him. He could hear it moving up through the black night like a whirling chariot.”

Sabemos que Mason foi enterrado, ainda no primeiro parágrafo do romance. É notável, no entanto, que O'Connor ainda faça questão de mencionar uma carruagem — uma evidente alusão à carruagem de Elias — de fogo no momento em que Tarwater deixa para trás a vida prometida pelo tio. Essas alusões ao elemento fogo, junto às outras referências ao profeta bíblico, mostram que a relação entre Elias e Mason adentra não somente o campo narrativo, mas também o imagético e o arquetípico.

E o que significa essa relação entre fogo e os profetas? Dentro do já mencionado sistema apocalíptico, segundo Frye, fogo é algo “acima da vida do homem” com elementos de luz e fogo cercando “os anjos da Bíblia” e com “as línguas de fogo descendo do Pentecostes (Atos, 2 — 3), e a brasa de fogo aplicada à boca de Isaías (Isaías, 6:7)” e “(...) a aparição da divindade judaico-cristã no fogo, cercada de anjos de fogo (serafins) e de luz (querubins)” (FRYE, 2006, p, 274). Fogo é, portanto, um elemento que acompanha a divindade, usualmente aparente durante teofanias, símbolo de revelação e desvelamento, e também de purificação das almas.

No sistema demoníaco de imagens, em contrapartida, o fogo é “aquele de demônios malignos, como fogos-fátuos, ou espíritos fugidos do inferno” se manifestando usualmente “nas cidades em chamas, como Sodoma” e em contraste com “o fogo purificador do purgatório” aparece a “fornalha ardente do livro de Daniel (cap. 3)” (FRYE, 2006, p, 281). Acrescentaríamos ainda o “fogo que desce de Deus” e lança os condenados no “lago de fogo e enxofre” (*Apocalipse 20, 9 – 10*) — manifestações da condenação final para o satânico e todos os malignos.

Essas características diversas do fogo⁹⁶ têm o seu vulto tanto em Elias quanto em Mason. Se o fogo que surge para Elias é manifestação maravilhosa do divino, resposta às suas orações e apelos do profeta, ele igualmente é, simultaneamente, e em contraposição, para os inimigos do profeta (os servos de Baal, os soldados de Acab), sinônimo da destruição, do castigo e da punição divina. Desse modo, a diferenciação entre demoníaco e apocalíptico, em alguns momentos da *Bíblia*, é quase imperceptível, ocorrendo num mesmo instante, indiscriminadamente.

⁹⁶ Nosso trabalho tem ênfase específica no arquetipo do fogo enquanto imagem bíblica e o seu impacto na ficção de O'Connor. Sobre a simbologia do fogo, em suas distintas significações nas diversas manifestações religiosas, o verbete no *Dicionário de símbolos* (1995) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant é bastante esclarecedor, assim como a obra *A psicanálise do fogo* (2008) de Geston Bachelard.

No romance de O'Connor, esses mesmos aspectos surgem na morte de Mason. Não deixa de irônico que o profeta que clama pela destruição de uma cidade, seja destruído pelo mesmo fogo pelo qual ele ansiava. Essa ironia, entretanto, não deve ser vista como sinal da condenação de Mason, ao menos não dentro do contexto religioso do romance. Pois, como o mesmo o profeta de O'Connor afirma, a “misericórdia do Senhor queima”, e essa misericórdia, em sua revelação última, manifestar-se-á em forma de fogo, castigando, mas também purificando, e desvelando, e finalmente resgatando os que aguardam pela sua plena revelação. Esse caráter místico do fogo que acompanha a trajetória de Mason, apontando à escatologia cristã, nos mais distintos significados — purificação, revelação, castigo, salvação, correção —, também acompanhará, como observaremos adiante, a caminhada de Tarwater.

Os profetas caminham junto às chamas porque a multivalência do arquétipo está profundamente imbricada à própria figura profética: as chamas revelam, assim como os profetas estão revestidos de um mandato que representa a revelação divina; as chamas castigam, assim como os profetas carregam mensagens de destruição e devastação, clamando pelo arrependimento dos ouvintes; e as chamas queimam e purificam, assim como o mandatário dos profetas — “pois o Senhor e nosso Deus é fogo consumidor” (*Deuteronômio 4: 24*). Elias é o representante definitivo de sua categoria — e para constatar a sua importante posição, basta observar o profeta João Batista como seu antítipo. Mason, por sua vez, em sua relação alusiva com o profeta bíblico, é cercado pelas mesmas imagens, e pelo mesmo ímpeto de seu sucessor, mesmo que não seja capaz de performar as mesmas realizações extraordinárias.

Antes de fecharmos a nossa jornada sobre Mason precisamos abordar brevemente um ponto importante. Falamos sobre a relação entre o profeta bíblico e o personagem de O'Connor, sobre as imagens de fogo presente em ambos, bem como também sobre as ações (e o temperamento) do profeta de O'Connor. Entretanto, quais foram exatamente as “profecias” de Mason? *The Violent* deixa bastante ambíguo, assunto que ainda retornaremos, sobre esse ponto: teria mesmo Deus revestido esse insólito profeta de alguma autoridade? E no caso de uma resposta afirmativa: quais foram exatamente os feitos (ou vaticínios) realizados pelo profeta Mason?

É importante reiterar que os profetas bíblicos não necessariamente são dotados de visões espetaculosas ou reveladoras sobre o futuro; e, na verdade, poucos são os com habilidades oraculares. Regularmente, a característica mais marcante deles, além do

confronto com a autoridade estabelecida, é o mandato, revestido por Deus, em representar a voz da ordenança divina. No caso do profeta de O'Connor, essa voz se apresenta, mas não necessariamente numa comunicação direta com o profeta, sendo essa a razão pelo qual as profecias dele contra a cidade não se cumprirem; em nenhum momento é afirmado que Deus cumpriria todas as palavras do profeta.

O que coloca Mason como um legítimo profeta e um enviado por Deus, dentro da curiosa lógica da autora, é a insistência do homem na realização de sacramentos do cristianismo. No prefácio à edição de dez anos de *Wise Blood*, a autora chama o seu protagonista de *Christian malgré lui* — isto é, uma espécie de cristão não-intencional⁹⁷. O'Connor acreditava que o fundamentalismo evangélico e protestante, em última instância, poderia conduzir um genuíno cristão a uma forma de cristianismo ortodoxo mais próximo do catolicismo romano, especialmente nos pontos em que as duas confissões se tocam. Essa crença da autora é explicitada em Mason — o profeta fundamentalista e insano⁹⁸, de fundo de quintal, movido pelo seu ímpeto profético, é levado não a performar grandes feitos extraordinários, ou ter visões espetaculares e reveladoras sobre o futuro, mas a cumprir cabalmente o que Igreja Católica já ordena: batizar pagãos, catequizar crianças, mesmo que para isso seja necessário sequestrá-las⁹⁹.

A voz divina do romance ordena que o profeta batize, evangelize e cumpra os sacramentos ordenados pela religião. A missão profética que a autora coloca em seu personagem não é nada além daquilo que a *Bíblia* já defende, e a própria ortodoxia católica já comanda — a diferença está somente na maneira violenta, inacreditável e imaginativamente poderosa com que a escritora desdobra esses elementos em sua ficção.

⁹⁷ No caso de *Wise Blood*, a autora mostra uma longa caminhada no qual um outro profeta — ateu, mas com um forte ímpeto protestante — trava em rejeição ao cristianismo, até uma compreensão, advinda de uma sequência de situações insólitas e violentas, da fé mais próxima do catolicismo romano.

⁹⁸ Apesar de não ser revelado em nenhum momento a igreja ou denominação a qual pertence Mason (e subsequentemente Tarwater), presume-se, pelos discursos e características do personagem, bem como pelo fato da maioria dos personagens de O'Connor serem protestantes (com poucas exceções, como na novela *The Displaced Person*), que assim também seja o profeta e seu sobrinho.

⁹⁹ O teólogo inglês Rowan Williams diz que a função profética dos cristãos (e consequentemente da Igreja) consiste em afirmar ao mundo as verdades indispensáveis do cristianismo — batismo, Bíblia, eucaristia e oração (2014, p. 14). Mason é um legítimo profeta em sua ênfase na realização (e no significado) dos sacramentos.

2.4. NO TERRITÓRIO DO INIMIGO

Harold Bloom, a respeito de Tarwater, em ensaio sobre O'Connor:

(...) em termos clínicos, ele [Tarwater] é um caso de transtorno borderline com esquizofrenia, sofrendo alucinações auditivas em que ele escuta a voz de um suposto amigo imaginário, que claramente é o diabo do cristianismo. Porém, termos clínicos são evidentemente alienados de O'Connor, que aceita somente terminologias teológicas (BLOOM, 2019, p, 336).¹⁰⁰

Se Mason é, conforme argumentamos no capítulo anterior, um homem ultrajante e insano (que sequestra crianças para batizá-las, atira nas pessoas, grita profecias na frente da casa dos parentes), a situação psicológica de Tarwater não é muito melhor. Atormentado pela culpa por acreditar que o tio-avô não foi enterrado, tendo visões místicas a cada evento corriqueiro, sendo constantemente impelido a realizar o batismo do primo com problemas mentais, e escutando uma voz sussurrando em seu ouvido, é bastante razoável afirmar que Tarwater é um caso urgente de internação psiquiátrica. Porém, como pontua Bloom, nos romances e contos de O'Connor nenhum outro domínio além do espiritual e teológico é reconhecido. Nisso consiste a força poética e espiritual de sua obra. É importa ressaltar, no momento, que se Tarwater é louco, somos todos obrigados a sermos loucos junto com ele. A autora não apenas nos coloca na perspectiva dele, como igualmente nos fornece a privilegiada visão dele, permitindo que escutemos a mesma voz sinistra que com ele se comunica.

A voz demoníaca é introduzida nas primeiras páginas do romance. Ela acompanha Tarwater ao longo de toda a sua trajetória, se dissipando somente nas páginas finais do livro. Como já mencionamos, a sombra de Mason é presente durante toda a caminhada do protagonista. Assim também é a presença da voz satânica. Consequentemente, os dois personagens, o morto e o diabólico, travam uma sutil batalha pela alma (as memórias e as ações) de Tarwater. O sussurro satânico é, de modo bastante explícito na obra, o antagonista do romance (junto com Rayber), e tenta constantemente conduzir o protagonista a cometer atitudes e ações destrutivas.

¹⁰⁰ “(...) is in clinical terms a borderline schizophrenic, subject to auditory hallucinations in which he hears the advice of an imaginary friend who is overly the Christian Devil. But clinical terms are utterly alien to O'Connor, who accepts only theological namings.”

Ele aparece primeiramente como “a voz de um estranho, como se a morte tivesse modificado a ele ao invés do seu tio-avô” (2007 p, 11)¹⁰¹. A morte de Mason representa uma mudança para Tarwater. O sobrinho fica fragilizado, desprotegido, alvo fácil para as tentações demoníacas. E somente depois de uma série de diálogos travados com a estranha voz, que a figura diabólica se apresenta apropriadamente, da seguinte forma:

Ele não procurou o rosto do estranho, mas agora sabia que era afiado e amigável e sábio, escondido debaixo da sombra de um grande e firme chapéu-panamá de abas largas que obscurecia a cor de seus olhos. Ele havia perdido a aversão pela voz do estranho. Apenas de vez em quando a voz soava estranha para ele. Passou a sentir que estava apenas conhecendo a si mesmo, como se tivesse sido privado desse autoconhecimento durante o tempo em que o tio esteve vivo. Eu não vou negar que o velho era um bom homem, o novo amigo disse, mas é como você disse: você não pode ser mais miserável do que morto. Temos que fazer o que conseguirmos fazer. A alma dele está fora desse mundo mortal e o corpo dele não vai sentir nem dor, e nem o fogo e nem qualquer outra coisa agora (O’CONNOR, 2007, p, 35).¹⁰²

O Capiroto se apresenta como “amigável e sábio e afiado”¹⁰³ e sua voz vai se tornando cada vez menos estranha para Tarwater, e mais parecida com uma espécie de “conhecimento sobre si mesmo”. A frase “você não pode ser mais miserável do que morto” é dita pelo próprio Tarwater algumas páginas antes (O’CONNOR, 2007, p, 24).¹⁰⁴ A declaração é detentora de um significado bastante profundo — a morte é o estado mais miserável da condição humana, e é quando se apresenta a maior oportunidade para a operação divina. No entanto, a frase é subvertida pelo demoníaco. Se mortos somos tão miseráveis, então não faz diferença o que acontece com os nossos corpos após a morte, é o que a voz satânica parece insinuar. E assim, o jovem é convencido a abandonar o tio-avô sem enterrá-lo apropriadamente.

¹⁰¹ “(...) a stranger’s voice, as if the death had changed him instead of his great-uncle.”

¹⁰² “He didn’t search out the stranger’s face but he knew by now that it was sharp and friendly and wise, shadowed under a stiff broad-brimmed panama hat that obscured the color of his eyes. He had lost his dislike for the thought of the voice. Only every now and then it sounded like a stranger’s voice to him. He began to feel that he was only just now meeting himself, as if as long as his uncle had lived, he had been deprived of his own acquaintance. I ain’t denying the old man was a good one, his new friend said, but like you said: you can’t be any poorer than dead. They have to take what they can get. His soul is off this mortal earth now and his body is not going to feel the pinch, of fire or anything else.”

¹⁰³ A voz demoníaca surge de maneira misteriosa, sem explicitar em nenhum momento a sua origem — exatamente como a Serpente na *Bíblia*. O mal é visto como um mistério para os principais segmentos do cristianismo. É famosa a declaração do teólogo africano Santo Agostinho, em *Livre arbítrio* (1995), de que não se pode saber de onde vem o mal (1995, p, 142).

¹⁰⁴ Curiosamente, um conto, consistindo do primeiro capítulo de *The Violent Bear It Away*, foi publicado, alguns anos antes do lançamento do romance, com o título de *You Can’t Be Poorer Than Dead*. Esse conto encontra-se na coletânea *Complete Stories* de Flannery O’Connor.

Após persuadir Tarwater a abandonar o enterro do tio-profeta, a voz malvada o convence a se embriagar, fazendo com que o serviço do enterro fique realmente incompleto. Depois, o rapaz bêbado é compelido a queimar a casa do tio-avô; e, acreditando que o corpo do velho ainda se encontrava lá dentro, a queimar o próprio profeta (2007, p, 50). Numa longa discussão com a voz do Tinhoso, o inimigo de Tarwater tenta convencê-lo de três coisas: o enterro não tem importância, o garoto não é um profeta ou escolhido por Deus, o velho Mason era mentalmente perturbado.

Você se lembra bem como ele dizia que sequestrou o professor quando o menino tinha apenas sete anos de idade. Foi para a cidade e o persuadiu dentro de seu próprio quintal e o trouxe pra cá e o batizou. E o que veio disso? Nada. O professor não dá a mínima se é batizado ou se não é. Não significa nada para ele. Não significa nada se é redimido ou se não é. Ele passou apenas quatro dias aqui; você está aqui há catorze anos e agora está prestes a passar o resto de sua vida. Você sempre soube que ele era maluco, a voz continuava. Queria fazer do professor um profeta também, mas o professor era esperto demais para ele, e se mandou.

Ele tinha alguém por ele, Tarwater disse, o pai dele veio e o levou de volta. Ninguém nunca veio para me buscar.

O professor veio atrás de você, o estranho disse, e levou um tiro na perna e outro no ouvido por causa disso (O' CONNOR, 2007, p, 37 – 38).¹⁰⁵

Na retórica satânica, o velho Mason é maluco, o batismo não tem nenhuma importância, e Tarwater precisa ir embora também para se livrar da sombra do velho profeta. Em determinado momento, a voz tenebrosa questiona o chamado divino:

Mas deixa eu te perguntar uma coisa: onde tá a voz do Senhor? Eu não escutei nada. Quem te chamou essa manhã? Ou em qualquer outra manhã? Alguém te disse o que fazer? Você sequer ouviu o som natural de um trovão nessa manhã. Não tem uma nuvem sequer no céu. O problema é que você, pelo que vejo, ele concluiu, é são o

¹⁰⁵ “You remember well enough how he said he kidnapped him when the schoolteacher was seven years of age. Gone to town and persuaded him out of his own backyard and brought him out here and baptized him. And what come of it? Nothing. The schoolteacher don’t care now if he’s baptized or if he ain’t. It don’t mean a thing to him one way or the other. Don’t care if he’s Redeemed or not neither. He only spent four days out here; you’ve spent fourteen years and now got to spend the rest of your life.

You see he was crazy all along, he continued. Wanted to make a prophet out of that schoolteacher too, but the schoolteacher was too smart for him. He got away.

He had somebody to come for him, Tarwater said. His daddy came and got him back. Nobody came and got me back.

The schoolteacher himself come after you, the stranger said, and got shot in the leg and the ear for his trouble.”

suficiente para não acreditar em tudo que ele te dizia (O'CONNOR, 2007, p, 41).¹⁰⁶

O ápice dos argumentos demoníacos ocorre algumas páginas antes, quando ele afirma para Tarwater que:

É Jesus ou o diabo, o garoto disse.
Não, não, não, o estranho disse, não tem esse negócio de diabo. Eu posso dizer isso da minha própria experiência. Eu sei disso como um fato. Não é entre Jesus ou o diabo. É Jesus ou você (O'CONNOR, 2007, p, 39).¹⁰⁷

Há certa verdade, do ponto de vista cristão, na declaração demoníaca — a batalha é entre “Jesus e você”, isto é: o nosso ego contra a força retentiva de Cristo. Porém, suprimir as correntes malignas dessa equação serve somente ao próprio demoníaco. Note como a voz satânica não nega o Cristo, mas a sua própria existência. Afinal, é mais fácil se camuflar quando ninguém acredita em sua realidade. Todos esses momentos, que ocorrem antes da saída do protagonista de Powderhead, fazem da voz agourenta o principal companheiro de Tarwater — antes mesmo do rapaz ir à cidade.

Após deixar a clareira onde foi criado, Tarwater pega uma carona com um personagem chamado Meeks e segue em direção à cidade — na intenção de encontrar Rayber. Quando ele ainda está no carro, o jovem presencia a seguinte visão da cidade:

“Veja” Tarwater disse rapidamente, sentando de frente, a sua face colada na janela “nós estamos indo na direção errada. Estamos voltando de onde viemos. O fogo novamente. É o fogo que deixamos para trás.” No céu à frente deles havia uma firme penumbra, e não feita de luzes. “É o mesmo fogo de onde viemos” o garoto gritou em alta voz (O'CONNOR, 2007, p, 51).¹⁰⁸

Em seguida, a cidade é apresentada da seguinte forma:

¹⁰⁶ “But just lemme ast you this: where is the voice of the Lord? I haven't heard it. Who's called you this morning? Or any morning? Have you been told what to do? You ain't even heard the sound of natural thunder this morning. There ain't a cloud in the sky. The trouble with you, I see, he concluded, is that you ain't got but just enough sense to believe every word he told you.”

¹⁰⁷ Jesus or the devil, the boy said.

No no no, the stranger said, there ain't no such thing as a devil. I can tell you that from my own self-experience. I know that for a fact. It ain't Jesus or the devil. It's Jesus or you.

¹⁰⁸ "Look" Tarwater said suddenly, sitting forward, his face close to the windshield, "we're headed in the wrong direction. We're going back where we came from. There's the fire again. There's the fire we left"! Ahead of them in the sky there was a faint glow steady, and not made by lightning. "That's the same fire we came from" the boy said in a high voice.

Ele esteve sentado no banco da frente, olhando pela janela para uma colina coberta de cadáveres de carros velhos e usados. Nas trevas indistintas, eles se pareciam que se afundavam dentro do chão, quase que já meio submersos. A cidade se pendurava na frente deles num lado da montanha como se fosse uma grande parte da mesma pilha, ainda não totalmente enterrada. O fogo havia se dissipado, mas ainda aprecia em algumas de suas partes (O'CONNOR, 2007, p, 54).¹⁰⁹

Discutimos a respeito do fogo no capítulo anterior, e comentamos que o fogo que acompanha Mason, assim também está com Tarwater. Tarwater queima a casa do tio-avô, desobedecendo a ordem do tio, e, conseqüentemente, se lançando numa espécie de condenação. Após ser impelido pela voz maldita, segue em direção à cidade — cidade essa que possui o “mesmo fogo que deixamos para trás”. Essa cidade é vista como um lugar condenado e decadente, afundada no “meio de cadáveres de carros usados” e “trevas indistintas”. Nos atentemos um pouco nisso.

Na estrutura de imagens demoníacas, a respeito do simbolismo da cidade, Frye explica: “cidades de destruição e noite apavorante pertencem a esse lugar, ruínas de orgulho e (...) imagens de um mecanismo morto que, porque não humaniza a natureza, não é natural” (2006, p, 280). Descrição, portanto, bastante semelhante a que citamos acima, apresentada pela a autora como a localidade na qual Tarwater se direciona.

O teórico Mircea Eliade, em sua já citada obra *O sagrado e o profano* (1992), faz uma interessante distinção entre o território sagrado — local onde, para o homem religioso, ocorrem as hierofanias (isto é, manifestações do sagrado) — e o território profano, localidade desprovida de significado ou simbolismo para o homem secular e profano (o homem descrente). Eliade afirma que:

Vemos, portanto, em que medida a descoberta – ou seja, a revelação – do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo. É por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer se no “Centro do Mundo” (ELIADE, 1992, p, 17).

Sobre o espaço profano, o teórico romeno afirma:

¹⁰⁹ “He was sitting forward on the seat, looking out the window at a hill covered with old used-car bodies. In the indistinct darkness, they seemed to be drowning into the ground, to be about half-submerged already. The city hung in front of them on the side of the mountain as if it were a larger part of the same pile, not yet buried so deep. The fire had gone out of it and it appeared settled into its unbreakable parts.”

Em contrapartida, para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa. (...) O que interessa à nossa investigação é a experiência do espaço tal como é vivida pelo homem não religioso, quer dizer, por um homem que recusa a sacralidade do mundo, que assume unicamente uma existência “profana”, purificada de toda pressuposição religiosa (ELIADE, 1992, p. 18).

O homem religioso acredita que o espaço sagrado — seja uma cidade (Jerusalém) ou a Igreja (o Vaticano) ou todo o Cosmos (na concepção protestante) — é uma espécie de “centro do mundo”, posto que é o lugar para onde Deus direciona o seu olhar. Powderhead, implicitamente, como já deve ter ficado evidente, faz alusão à Jerusalém bíblica, representando esse centro territorial sagrado do romance. O fato de o lugar ser palco de diversas hierofanias, desde os batismos performados de Rayber e Tarwater, até a própria manifestação da voz demoníaca conversando com o jovem profeta, confirma a sua posição de sacralidade. A cidade, em contrapartida, é um lugar profano, onde significados religiosos são amputados e um vazio é sentido.

Eliade ainda nos afirma que “o homem religioso só consegue viver numa atmosfera impregnada pelo sagrado” uma vez que “o sagrado equivale, de fato, ao seu desejo real de se situar numa realidade objetiva” (ELIADE, 1992, p. 22). O espaço profano é considerado como ilusório, por não se conectar à realidade elevada da religião, e subjetivo, ao ter o seu valor simbólico delimitado por questões econômicas e pessoais (como memórias afetivas). O sagrado, por sua vez, é real e objetivo, porque o seu valor é mantido pela manifestação da própria divindade, e a sua realidade assegurada por essa.

Esses elementos são úteis nesta dissertação enquanto norteadores da dicotomia entre a clareira, onde Tarwater foi criado (o sagrado por excelência), e a cidade, para onde o garoto se locomove (o profano). É importante mencionar que essa dicotomia também tem lastro bíblico. O jardim, no qual Powderhead alude, é considerado um ambiente idílico, onde o próprio Deus passeava (*Gênesis 3,8*), que será reconquistado ao final dos tempos, ponto que ainda retornaremos. A cidade, em contrapartida, é fundada pelo fraticida Caim após fugir da presença de Deus (*Gênesis 4,17*), localidade profana por excelência. Nem mesmo o profano, entretanto, dentro da lógica de *The Violent*, pode se manter afastado do olhar soberano de Deus.

A cidade profana, em *The Violent Bear it Away*, não é absolutamente desprovida de voz ou significado. Ela revela muitas coisas, como o fogo destruidor, cadáveres

inumanos e trevas caóticas. Essa cidade é, sem dúvida nenhuma, um domínio informe e aparentemente distante do olhar de Deus. A voz demoníaca conduz Tarwater para essa cidade (e à residência do professor) acreditando estar levando o jovem profeta rumo à condenação. O abjeto amigo de Tarwater, todavia, assim como no drama bíblico, não é onipresente, e nem possui visão cristalina de todos os eventos futuros.

Após levar o protagonista para distante de Powderhead, a voz insidiosa se cala durante algum tempo. Ele não precisa mais se manifestar, já que o seu enviado, o professor, está constantemente colocando em prova a fé do rapaz. Tarwater, todavia, consegue resistir às provocações do tio, sendo impelido — pelas lembranças do tio-avô, e por um outro elemento — a performar o batismo de Bishop (a sua principal missão). A voz lúgubre, neste momento, volta a trabalhar:

O Senhor não está fazendo nenhum estudo sobre você, nem sabe que você existe e não faria diferença nenhuma se Ele soubesse. Você está sozinho nesse mundo, com apenas você mesmo para questionar ou pensar ou julgar; apenas você mesmo. E eu. Eu nunca te abandonarei (O'CONNOR, 2007, p, 166).¹¹⁰

Após a enigmática cena no parque, uma das mais importantes do romance, e que ainda investigaremos, o demoníaco julga necessário voltar a agir contra Tarwater. Curiosamente, enquanto Rayber tentava constantemente levar o jovem profeta à descrença, a voz diabólica, em contrapartida, não julga necessário de modo algum o ateísmo — ele até reconhece a existência de Deus, mas diz que “[Ele] nem sabe que você existe” para Tarwater. Satanás prefere que um crente acredite que Deus não se importa com ele, do que um suposto descrente completo. Em seguida, o Diabo faz a primeira insinuação do ato sinistro que ele levará Tarwater a cometer:

De forma impassível o amigo disse: em todos os lugares que você for, você encontrará água. Ela não foi inventada ontem. Mas se lembre: a água é feita para mais de uma coisa (O'CONNOR, 2007, p, 167).¹¹¹

Depois desse momento, a voz tenebrosa passará a tentar Tarwater a assassinar Bishop, realizando o afogamento da criança. Se a tentação de batizar o primo é tão

¹¹⁰ “The Lord is not studying about you, don't know you exist, and wouldn't do a thing about it if He did. You're alone in the world, with only yourself to ask or thank or judge; with only yourself. And me. I'll never desert you.”

¹¹¹ “Steady, his friend said, everywhere you go you'll find water. It wasn't invented yesterday. But remember: water is made for more than one thing.”

irresistível, basta matar o garoto para contê-la. Esse afogamento é um dos elementos centrais — e, inegavelmente, o mais intragável — da obra. Portanto, ainda não estamos no ponto de adentrarmos nele. De todo modo, o jovem profeta é levado pelo próprio Rayber ao lago onde afoga e simultaneamente batiza o primo. Quando chega no lugar, há outra enigmática cena, entre Tarwater e a responsável pelo local:

Os olhos dele se viraram e olharam para ela com a mesma cor crepuscular do lago quando a última luz do dia desvaneceu e lua ainda não ascendeu, e por um instante ela pensou ter visto algo flutuando pela superfície deles, uma luz perdida que veio do nada e desapareceu rumo ao nada. Por alguns momentos, eles se encararam sem problemas. Por fim, convencida de que não tinha visto aquilo, murmurou "Seja qual for o trabalho do diabo que você pretende fazer, não faça aqui" (O'CONNOR, 2007, p, 156).¹¹²

Nos olhos de Tarwater, comparáveis a “cor crepuscular do lago”, uma luz desaparece rumo ao nada. Que luz seria essa? A mulher ordena que ele “não faça o trabalho do diabo aqui”. Ele obedece ou não a ordenança da mulher? Pouco depois de falar com ela, o jovem profeta leva o primo num barco para o meio do lago e afoga a criança. Enquanto afoga o primo, contudo, ele profere as palavras sacramentais do batismo. A pergunta que se eleva dessa situação, inegavelmente chocante e inacreditável, é a seguinte: realizou ele a ordenança divina — o batismo — ou o trabalho do inimigo — assassinar o primo?

Após o homicídio de Bishop, o jovem Tarwater começa a vagar sem rumo. Ele pega duas caronas. A primeira delas com um caminhoneiro, que logo comentaremos. A segunda carona, já próxima das últimas páginas do livro, é com um misterioso que usava um “terno preto e chapéu-panamá” e sua feição “tinha algo de familiar no rosto do estranho, mas ele não conseguia dizer onde ele o viu antes” (O'CONNOR, 2007, p, 227)¹¹³. É a personificação da voz repulsiva que o acompanhou durante toda a obra.

A figura demoníaca, agora vívida e palpável, oferece carona para Tarwater e o embebeda novamente. A bebida é descrita como algo que “queimava a garganta dele”

¹¹² “His eyes as they turned and looked down at her were the color of the lake just before dark when the last daylight has faded and the moon has not risen yet, and for an instant she thought she saw something fleeing across the surface of them, a lost light that came from nowhere and vanished into nothing. For some moments they stared at each other without issue. Finally, convinced she had not seen it, she muttered “Whatever devil’s work you mean to do, don’t do it here.”

¹¹³ “(...) a thin black suit and a panama hat. (...) There was something familiar to him in the look of the stranger but he could not place where he had seen him before.”

(O'CONNOR, 2007, p, 232)¹¹⁴. Uma vez que o jovem está completamente embriagado, o homem misterioso o conduz para o meio das matas e o estupra. E então, abandona o garoto violentado no meio do nada.

Tarwater, após a terrível violência sexual, acorda desolado:

A boca do menino escancarou-se aberta e para o lado como se fosse permanecer deformada para sempre. Em um segundo, parecia ser apenas uma lacuna que nunca mais seria uma boca. Seus olhos pareciam pequenos e semelhantes a sementes, como se enquanto dormia, eles tivessem sido levantados, chamuscados, e jogados de volta em sua cabeça. Sua expressão parecia se contrair até atingir algum ponto além da raiva ou da dor. Então, um grito alto e seco saiu e sua boca voltou ao lugar (O'CONNOR, 2007, p, 231).¹¹⁵

E então, ele decide, finalmente, retornar para Powderhead. Em seu retorno, entretanto, a voz demoníaca volta a atormentá-lo, numa última tentativa de ainda o perverter. Dessa vez, entretanto, a voz soa como um “perverso odor” para Tarwater. O rapaz responde contra o último assalto satânico, assim:

Ele se libertou com força e tirou os fósforos do bolso e arrancou outro galho de pinheiro. Ele segurou o galho debaixo do braço e com a mão trêmula riscou um fósforo e segurou-o no palito até que ele tivesse uma chama acesa. Ele mergulhou nos galhos baixos da árvore bifurcada. As chamas estalaram, agarrando-se às folhas mais secas e avançando para elas até que um arco de fogo se erguesse. Ele caminhou para trás do local, arrastando a tocha por todos os arbustos dos quais estava se afastando, até construir uma parede de fogo crescente entre ele e a presença sorridente. Ele olhou através das chamas e seu ânimo aumentou quando viu que seu adversário logo seria consumido pelo incêndio estrondoso. Se virou e continuou com a marca em chamas firmemente cerrada em seu punho (O'CONNOR, 2007, p, 239).¹¹⁶

¹¹⁴ “It burned his throat savagely”.

¹¹⁵ “The boy’s mouth twisted open and to the side as if it were going to displace itself permanently. In a second it appeared to be only a gap that would never be a mouth again. His eyes looked small and seedlike as if while he was asleep, they had been lifted out, scorched, and dropped back into his head. His expression seemed to contract until it reached some point beyond rage or pain. Then a loud dry cry tore out of him and his mouth fell back into place.”

¹¹⁶ “He shook himself free fiercely and grabbed the matches from his pocket and tore off another pine bough. He held the bough under his arm and with a shaking hand struck a match and held it to the needles until he had a burning brand. He plunged this into the lower branches of the forked tree. The flames crackled up, snapping for the drier leaves and rushing into them until an arch of fire blazed upward. He walked backwards from the spot pushing the torch into all the bushes he was moving away from, until he had made a rising wall of fire between him and the grinning presence. He glared through the flames and his spirits rose as he saw that his adversary would soon be consumed in a roaring blaze. He turned and moved on with the burning brand tightly clenched in his fist.”

Tarwater queima os arbustos ao seu redor e de seu adversário. criando uma “parede flamejante entre eles”. E observa, finalmente, no meio das chamas “o adversário [que] em breve seria consumido”. O fogo surge mais uma vez, como uma parede de proteção contra a voz demoníaca, e como um elemento de punição direcionado contra Satanás — exatamente como no livro do *Apocalipse* (20, 10). Após esse último embate, o jovem percebe que o tio-avô não foi cremado, mas enterrado pelo vizinho Bufford Munson. Tarwater aceita, finalmente, o seu mandato profético:

Lá, surgindo e se espalhando durante a noite, uma árvore de fogo vermelho-ouro subiu como se fosse consumir a escuridão em uma tremenda explosão de chamas. A respiração do menino saiu ao seu encontro. Ele sabia que este era o fogo que havia contornado Daniel, que havia elevado Elias da terra, que havia falado com Moisés, falaria com ele no mesmo instante. Ele se jogou no chão e com o rosto contra a sujeira da sepultura, ele ouviu a ordem. VÁ ADVERTIR AS CRIANÇAS DE DEUS SOBRE A TERRÍVEL CHEGADA DA MISERICÓRDIA. As palavras eram silenciosas como sementes abrindo, uma de cada vez, em seu sangue (O’CONNOR, 2007, p, 242).¹¹⁷

“Ele sabia que este era o fogo que havia contornado Daniel, que havia elevado Elias da terra, que havia falado com Moisés, falaria com ele no mesmo instante”. O fogo que sempre esteve com os legítimos profetas, ao final se presentifica a Tarwater. Há diversos elementos que merecem comentários aqui. Primeiramente, a trajetória de Tarwater, conforme observamos, é totalmente desenhada pelo Demônio. A voz satânica é a responsável por guiar quase todas as ações do protagonista — sua rebeldia, seu abandono ao lar, sua temporada junto ao professor, assim como o afogamento de Bishop. E, nos momentos finais, numa inquietante sequência, ela se materializa na forma de um predador sexual, cometendo o ato de violência definitivo contra Tarwater.

Como afirmamos anteriormente, todavia, o Diabo não possui uma visão panorâmica de todos os eventos, e nem a capacidade de controlá-los. Ao conduzir Tarwater para fora de Powderhead, a voz demoníaca também o leva para o encontro com Bishop, evento essencial para que o rapaz venha a batizar o primo. Ao convencer Tarwater a afogar Bishop, a presença diabólica abre uma oportunidade para a ação da

¹¹⁷ “There, rising and spreading in the night, a red-gold tree of fire ascended as if it would consume the darkness in one tremendous burst of flame. The boy’s breath went out to meet it. He knew that this was the fire that had encircled Daniel, that had raised Elijah from the earth, that had spoken to Moses and would in the instant speak to him. He threw himself to the ground and with his face against the dirt of the grave, he heard the command. GO WARN THE CHILDREN OF GOD OF THE TERRIBLE SPEED OF MERCY. The words were as silent as seeds opening one at a time in his blood.”

graça divina — permitindo, assim, que o batismo ocorra junto ao homicídio. Inconscientemente, a voz satânica é um instrumento usado para que Tarwater chegue a realizar a vontade de Deus, ao menos conforme Mason a proclama: o batismo de Bishop. E o seu ato final de violência contra Tarwater é o que conduz o protagonista a uma reavaliação de sua vida e, dessa forma, o seu retorno à Powderhead. Involuntariamente, a ação demoníaca, dentro do romance de O'Connor, é uma ferramenta para que Tarwater venha a assumir o mandato estabelecido por Mason.

Na literatura ocidental, o espaço destinado à figura satânica é bastante singular. Usualmente, o Satanás é representado como um ser maligno e astuto, detentor de retórica altamente sofisticada e convincente — como o Mefistófeles do *Fausto* (2016) de Goethe. Ele também se apresenta, com bastante proeminência, como um personagem revoltado e obstinado, detentor de um ímpeto revolucionário, capaz de desafiar a autoridade divina — como o Satã, no *Paraíso perdido* (2016) de Milton. No caso de Milton, a figura satânica é heroica, não aceitando a privilegiada posição aristocrática de Cristo, flutuando entre mundos para realizar o seu projeto contra a humanidade, preparando exércitos, desafiando as fileiras angelicais divinas, promovendo pandemônios com divindades abastadas, e travando subversivas conversas com as criaturas no Éden. A figura mefistofélica tem mais similaridades com o demônio bíblico, sendo a retórica, a capacidade de convencimento, a condução do homem à perdição, algumas características em comum entre as duas figuras.

Misterioso e ambíguo, o satânico não possui sequer uma forma bem delimitada nas *Escrituras*. Ele é identificado, no *Novo testamento*, como a serpente do *Gênesis* responsável pela condenação de toda a humanidade. Posteriormente, ele é mencionado como uma espécie de sinônimo de tudo que é contrário às ordenanças divinas. Enquanto personagem, ele tem uma participação no *Livro de Jó*, na infame aposta feita com Deus em torno da justeza do homem de Uz. Após ser derrotado na disputa, em sua fracassada tentativa de perverter Jó, o execrável desaparece completamente do poema — e não é sequer citado ou lembrado por Deus em seus discursos ao final do livro.

A queda do Diabo é depreendida partindo de obscuras passagens nos livros dos profetas Ezequiel e Isaías. Contudo, nem mesmo o nome Lúcifer, apontado equivocadamente como a sinistra original nomenclatura do Inimigo, é algo que

encontrável no cânone bíblico¹¹⁸. Satanás retorna enquanto uma personagem somente nos *Evangelhos*, na célebre passagem da tentação de Cristo, sendo mais uma vez derrotado. A sua derrota definitiva ocorre no *Livro do Apocalipse*, livro em que ele realmente se apresenta como um antagonista mais proeminente, sendo representado metaforicamente dentre várias figuras: besta, falso profeta, anticristo e dragão.

Apesar de sua astúcia e inteligência, e dos méritos de ter conduzido o casal no Éden ao pecado original, é possível afirmar que a figura bíblica demoníaca é bastante distinta da imagem apresentada, por exemplo, no poema miltônico, do herói revolucionário capaz de desafiar os domínios celestiais. Além de incapaz de alcançar a vitória em nenhuma de seus embates contra Deus, é possível apreender que, em última instância, as ações demoníacas também não estão fora dos planos e do controle divino.

O exemplo dessa submissão satânica está presente em toda a *Bíblia*, mas é mais aparente no *Livro de Jó*. O Diabo precisa pedir autorização de Deus para realizar os seus intentos malignos contra o homem de Uz. Somente depois disso que ele tem autorização para agir. Quando o piedoso homem demonstra resiliência em rejeitar o nome do Senhor — e Jó não chega, nem mesmo em seus mais polêmicos e impetuosos discursos, a rejeitar a vontade da divindade — o intento demoníaco é vencido, e ele desaparece. O poema, entretanto, continua por mais longos quarenta capítulos. A ação demoníaca é apenas o ponto de partida, o restante fica sendo entre o Deus e o homem. Por mais indigesta que seja essa interpretação, as devastações e destruições causadas pelo adversário em Jó são um pequeno fragmento do projeto divino de manifestar a sua soberania e graça na vida de Jó. E o Diabo é apenas um pretexto para a realização desse projeto. Acreditamos que essa visão prevalece dentro da ficção de O'Connor.

O sussurro demoníaco age frequentemente para destruir Tarwater. Conduz o garoto à cidade profana, o convence a cometer um homicídio. Por fim, chega até mesmo a realizar um ato abominável de violência sexual contra ele. Essas ações insidiosas, no entanto, são redirecionadas, pela graça divina, a um propósito benéfico — para que Tarwater venha a assumir o seu posto de profeta, encontre seu lugar no mundo. Assim, é por meio dessas ações que Tarwater é transformado. E é por meio delas também que o

¹¹⁸ O artigo de Robert L. Alden (2008) discute justamente o equívoco que fez com que a palavra “Lúcifer” se tornasse o suposto nome original de Satã. Disponível em: http://www.monergismo.com/textos/comentarios/lucifer-quem-oque_robert-alden.pdf.

garoto realiza o que Mason havia “profetizado”: batizar o pequeno Bishop, cuidar de Powderhead, tornar-se um profeta.

De certa forma, o destino do protagonista já está formado desde as primeiras linhas da obra. É notável, por exemplo, que a revolta do garoto comece quando ele queima a cabana, num ato em que acredita estar carbonizando o corpo do tio-avô; os leitores, entretanto, já sabem que Mason está enterrado desde o primeiro parágrafo da obra. A caminhada de Tarwater, em certo sentido, é apenas para tomar consciência do que acontece nas sombras, o tempo inteiro, sem que ele saiba. Sobre este ponto, a autora Claire Katz (1974) elabora a seguinte reflexão:

Desde o início os leitores tem conhecimento de algo que Tarwater terá de esperar até o final para saber: que o desejo do seu tio-avô foi realizado. O círculo de ação está fechado para Tarwater desde o começo. Em certo sentido, essa é uma metáfora para o senso de ser de todos os personagens de O'Connor, impedindo uma livre escolha. Apesar de alguns críticos terem considerado *The Violent Bear It Away* uma exploração da liberdade, eles ignoram a estrutura do romance, e a inevitabilidade do destino de Tarwater (KATZ, 1974, p, 63).¹¹⁹

A obra de O'Connor não está interessada em teodiceia¹²⁰. Enquanto ficção, não busca defender ou justificar o Deus cristão, proclamadamente bom, em meio às maldades deste mundo. Tudo que a obra oferece é um quadro: a maldade, representada pelo constante sussurro satânico, existe e é poderosamente destrutiva; há, entretanto, além das forças malignas, uma presença verdadeira e benéfica, a autora assim acredita, pessoal e piedosa, que transfigura toda crueldade em algo absolutamente diverso: transforma destruição em salvação. Este é o coração da obra de O'Connor.

É uma visão inegavelmente paradoxal. Por sinal, vários elementos do romance operam por meio de paradoxos: o batismo sendo simultaneamente morte e vida; a destruição comportando caminhos para a salvação; a violência sendo parte (como no *Livro de Jó*) de um projeto de graça; o fundamentalismo religioso encontrando, de maneira bastante inusitada, uma compreensão adequada do substrato da fé cristã. O

¹¹⁹ “Thus from the very beginning the reader has the knowledge that Tarwater must wait for until the end — this his uncle’s wisher have been carried out. The circle of completed action has closed on Tarwater from the start. In a sense, this is a metaphor for the state of being of all O’Connor’s characters, precluding free choice. Although critics have called *The Violent Bear It Away* an exploration of freedom, they ignore the novel’s structure, the inevitability of Tarwater’s destiny.”

¹²⁰ Teodiceia é o campo da teologia que estuda o problema do mal em face a existência de um Deus bom, soberano e onipotente. O livro *O problema do sofrimento* (2009), de C.S Lewis, apresenta uma discussão teórica mais aprofundada do tema, analisando as diferentes implicações do mal, e as possíveis respostas da ortodoxia cristã a essa problemática.

mistério de um Deus bom existindo, cuidando e se revelando num universo tomado de injustiças, crueldades e devastações. Os paradoxos próprios da religião cristã são transportados com bastante eficácia para dentro do universo ficcional de O'Connor.

Importante ressaltar como o domínio divino na obra de O'Connor adentra todas as suas esferas. Não há um território distante do olhar de Deus, nem mesmo o território do Inimigo. Assim, a cidade profana (ou a cidade demoníaca) também está debaixo dos domínios da ação divina. Em certo sentido, o simbolismo de cidade se aproxima com a simbologia do mar — domínios aparentemente distantes da presença de Deus¹²¹. Chegamos no momento de nos debruçarmos um pouco sobre essa questão.

Frye afirma que, na estrutura das imagens demoníacas, as águas apresentam o vulto de “água da morte, com frequência identificada com o sangue derramado” e acima de tudo ao “mar não preso, salgado, não receptivo que absorve todos os rios desse mundo, mas desaparece no apocalipse em favor da água potável.” (FRYE, 2007, p, 282). O mar é, segundo o crítico canadense, o “caos e o abismo”, a única existência anterior à Criação, e que ainda será anulada no final dela (FRYE, 2004, p, 180). A referência ao *Apocalipse* é do primeiro versículo de seu último capítulo, que nos diz que o “mar já não mais existe” (*Apocalipse 21. 1*). No *Livro de Isaías*, o mar é representado enquanto devastação e a redução de toda vida à inexistência, um útero de morte (*Isaías 23*). A criatura do Leviatã, um crocodilo de proporções maravilhosas, que aparece em diversas passagens da *Bíblia*, é uma espécie de fera mítica submetida aos domínios de Deus, e o principal habitante do mar, conforme apresentada em *Jó*. No *Evangelho de Marcos*, existem três passagens significativas que contribuem para a compreensão do caráter metafórico do mar.

Primeiramente, na conhecida passagem onde Jesus e os discípulos estão num barco no meio do temporal, nos é revelado que o Cristo acalmou a tempestade, fazendo com que os seguidores cheguem a questionar: “quem é este homem que até o vento e o mar o obedece?” (*Marcos 4: 36 – 41*). No capítulo seguinte, em seguida a passagem anterior, ocorre outra célebre sequência, na qual Jesus expulsa de um homem vários espíritos malignos, nomeados como Legião, lançando-os em porcos, que se jogam no

¹²¹ A aproximação que fazemos aqui se dá pelo fato do período em que Tarwater ficou na cidade ser comparável ao tempo em que Jonas esteve no mar — ambos fugindo de Deus. Evidentemente, o mar e a cidade são símbolos complexos, com múltiplas significações, e mesmo na *Bíblia* possuem diferenças significativas — o mar é um domínio *natural* e informe; a cidade é profana, criada pelas mãos humanas, por exemplo.

mar (*Marcos 5. 1—13*). Na sequência dessa, quando Jesus estava novamente no mar, um homem chamado Jairus solicita a ajuda do Cristo para que milagre seja feito em favor de sua filha doente. Contudo, quando Jesus chega no local, a menina já se encontrava morta, forçando-o, então, a realizar a ressurreição da garota (*Marcos 5: 19—43*). Essas três passagens ocorrem de forma sequenciada, sendo notável a presença do mar nos três momentos como pano de fundo: o mar que Jesus controla, o mar aonde os porcos se lançam, o mar de onde Jesus é tirado para ressuscitar a garota. Os três milagres de Jesus (controlar o mar, expulsar demônios, ressuscitar mortos) adentram nos domínios inescrutáveis para os homens: o mar, a morte e o mal; três esferas do desconhecido, cujos limites são inacessíveis aos homens, com os propósitos ininteligíveis, mas cujas realidades são impossíveis de ser ignoradas. Somente o Cristo, segundo a *Bíblia*, é capaz de dominá-las. O mar é, portanto, uma metáfora às forças insustentáveis para os homens¹²², um reino sem domínio, de caos absoluto, símbolo definitivo do *undiscovered country* de Hamlet.

Frye aponta que o Mar Morto na *Bíblia* é a representação da morte, sendo

(...) tão cheio de sal que nada pode viver nele nem ao redor dele. Devemos lembrar que a fonte emanando dos limiares do Templo reconstruído, no Livro de Ezequiel, flui para Leste, e deságua no Mar Morto; portanto trazendo-o à vida. O autor do Apocalipse, que muito deve a Ezequiel no que toca aos detalhes de sua visão, diz que no último dia dos tempos “não havia mais mar” (Apocalipse 21), ou seja, o “Mar Morto”, ou seja “água morta”, ou seja, a “morte” (2004, p, 180).

Esse simbolismo do mar é também demarcado na mais conhecida narrativa bíblica marítima que é a do profeta Jonas, em seu livro homônimo. Jonas é um modelo distinto dos demais profetas bíblicos. Ele não é um pregador impetuoso e desafiador, como Elias, Moisés ou João Batista. Tampouco, está num conflito tão aparente contra a autoridade estabelecida. Apesar de estar levando uma mensagem de destruição, essa não é nem um pouco impopular, sendo bastante notável como a mensagem de Jonas se populariza numa velocidade inacreditável dentro da cidade pagã de Nínive¹²³. Assim, é possível afirmar que Jonas é um profeta-fujão, que se recusa a levar o postulado divino

¹²² De fato, os homens temem o que não conhecem. O mar é visto como terrível, justamente por ser inescrutável. A simbologia do mar é fruto dessa ignorância.

¹²³ Jonas leva uma mensagem de destruição para Nínive, uma nação pagã, e a cidade acredita tão rapidamente, e com tanta ferocidade, nas palavras do profeta, que até os animais passam a se vestir com panos de saco. Deus se arrepende, então, muito piedosamente, de destruir Nínive.

para a nação estrangeira, e por isso decide se lançar ao seio no mar, dentro de um navio, onde ele acreditava que poderia se refugiar do olhar divino.

O mar, todavia, como já comentamos, também está sob domínio divino. Deus manda, primeiramente, um “grande vento dentro do mar, e então veio uma poderosa tempestade” (*Jonas 1,4*). Os outros marinheiros, acompanhando Jonas no navio, lançam o homem ao mar, acreditando que assim a tempestade se acalmaria — e com isso “o mar cessou a sua fúria” (*Jonas 1,4*). Jogado ao mar, o profeta Jonas é engolido por um gigantesco peixe, no qual permanece durante três dias no estômago do animal, até clamar pela misericórdia divina. Após ser cuspidos numa praia, o homem finalmente anuncia a sua mensagem na cidade de Nínive. Os habitantes da cidade rapidamente escutam as palavras do profeta e são conduzidas ao arrependimento. Deus decide, finalmente, se compadecer da grande cidade, não mais desejando destruí-la. Jonas, então, fica furioso com o próprio Deus, revelando que a sua fuga foi motivada unicamente por ele conhecer (e não querer para uma nação estrangeira) a misericórdia de Deus. A narrativa termina com Deus dando uma lição poderosa ao profeta-fujão sobre a sua própria misericórdia com a “grande cidade de Nínive.” (*Jonas 4,11*).

Os paralelos entre Tarwater e Jonas são evidentes. Mostramos no capítulo anterior relação entre Mason e Elias e, se seguíssemos uma linha mais óbvia, Tarwater seria uma espécie de Eliseu, sucessor do profeta do fogo. O’Connor não opera em um nível analógico simples, no entanto. Eliseu não rejeita o mandato profético deixado por Elias, assumindo a sua função tão logo o outro é conduzido aos céus na carruagem de fogo. Assim sendo, a relação mais próxima de ser estabelecida, no caso de Tarwater, é com o profeta Jonas. O chamado profeta-fujão é também considerado, tipologicamente, como um dos apontamentos ao Cristo — especialmente devido a correlação entre o seu tempo no estômago da baleia, e o tempo em que o Cristo esteve no mundo dos mortos — o que coloca o personagem de O’Connor na mesma posição.

Ambos são profetas em fuga. Ambos tentam se locomover para longe da presença de Deus, o mar propriamente de Jonas, e o mar metafórico de Tarwater. E ambos são forjados pela água. O nome Tarwater, convém mencionar, já evidencia esse elemento aquático (a sonoridade de Tarwater se assemelha com *through water*, ou seja, através das águas)¹²⁴. Jonas ficou durante três dias e três noites nas estranhas da baleia,

¹²⁴ Onomástica é um dos recursos mais usados por O’Connor, mas que, infelizmente, não teremos condições de nos deter com mais atenção. Às vezes, no entanto, o seu uso não é tão evidente. Vale

exatamente o mesmo período em que Jesus esteve no útero da morte. A identificação entre as duas figuras é manifesta cristalinamente quando Tarwater, após realizar o batismo de Bishop, foge novamente e pega uma carona em um caminhão:

O silêncio dentro do caminhão foi se ondulando junto aos roncões do motorista, cuja cabeça rolava de um lado para o outro. Os braços trêmulos do menino quase o tocaram uma ou duas vezes enquanto ele lutava para se livrar de uma escuridão monstruosa que o enclausurava. De vez em quando, um carro passava iluminando por um instante seu rosto consolado. Ele lutou contra o ar como se tivesse sido lançado como um peixe nas margens dos mortos, sem pulmões para respirar ali. A noite finalmente começou a desaparecer. Um platô vermelho apareceu no céu oriental logo acima da linha das árvores e uma luz de cor parda começou a revelar os campos de cada lado. De repente, com uma voz alta e crua, o menino derrotado gritou as palavras do batismo, estremeceu e abriu os olhos. Ele ouviu os juramentos sibilantes de seu amigo sumindo na escuridão (O'CONNOR, 2007, p, 216).¹²⁵

Dentro do caminhão, ele se sente como se “[estivesse] lutando contra uma monstruosa escuridão que o enclausurava”. A alusão pode ser tanto ao Leviatã quanto ao gigantesco peixe que engoliu o profeta Jonas. A diferença, todavia, não é de modo algum significativa, uma vez que ambas são identificadas como a criatura metafórica que simboliza o caos do mar, o espírito de sombras disformes e desconhecidas. Após descer do caminhão que lhe forneceu carona, o rapaz tem a seguinte visão:

Ele ficou parado, carrancudo, mas indiferente, ao lado da estrada e esperou até que o monstro gigantesco rastejasse e desaparecesse (O'CONNOR, 2007, p, 216).¹²⁶

Frye aponta que o processo de “arrastar à terra o Leviatã é algo como abolir o mar da morte, coisa que já vislumbramos no *Apocalipse 21:1*” (2004, p, 228). Confrontar o mar ou o monstro que o habita é metaforicamente enfrentar a mesma

mencionar a sua presença em contos como *Good Country People*, no qual a personagem Hopewell (*boa esperança*) é conhecida pelo seu cinismo, e pela sua falta de *esperança* em relação a filha; e a personagem Freeman (*liberdade*) é mórbida e desconfiada. Em *The Violent* a sua presença é bastante demarcada em Tarwater e no pequeno Bishop (que ainda mencionaremos).

¹²⁵ “The silence in the truck was corrugated with the snores of the driver, whose head rolled from side to side. The boy’s jerking arms almost touched him once or twice as he struggled to extricate himself from a monstrous enclosing darkness. Occasionally a car would pass, illuminating for an instant his comforted face. He grappled with the air as if he had been flung like a fish on the shores of the dead without lungs to breathe there. The night finally began to fade. A plateau of red appeared in the eastern sky just above the treeline and a dun-colored light began to reveal the fields on either side. Suddenly in a high raw voice the defeated boy cried out the words of baptism, shuddered, and opened his eyes. He heard the sibilant oaths of his friend fading away on the darkness.”

¹²⁶ “He stood, scowling but aloof, by the side of the road and waited until the gigantic monster had grated away and disappeared.”

criatura: a morte. A mesma morte que o Cristo triunfou no calvário, a sua descida ao estômago do mar. Num sentido *anagógico*¹²⁷, portanto, aferimos que a trajetória de Tarwater pelas águas, conduzida pela voz do Inimigo, dentro do estômago do monstro gigantesco, até ascender ao seu triunfo na redenção ao final, quando a clareira perdida é restaurada, é uma caminhada vitoriosa contra a própria morte — assim sendo, uma simbólica ressurreição dos mortos.

¹²⁷ O termo será explicado no próximo capítulo.

CAPÍTULO TRÊS — O MENINO: O SENTIDO ASCENDENTE DE *THE VIOLENT BEAR IT AWAY*

3.1. O *MYTHOS* BÍBLICO II

Neste capítulo, discutimos a respeito de anagogia, termo mencionado no capítulo anterior, e brevemente sobre o trágico dentro do bíblico. Ambos os temas são relevantes na compreensão de certos pontos do romance de O'Connor. O trágico é uma das searas mais amplas dos estudos literários, usualmente se estendendo para dentro de outras áreas. Desde análises em torno de sua acepção original, enquanto gênero dramático, como nas tragédias clássicas de Ésquilo ou Sófocles, chegando aos encaminhamentos mais contemporâneos, do lugar da visão trágica no mundo moderno. As elucubrações em torno do *trágico* continuam sendo profícuas nas investigações tanto de obras artísticas, como do próprio gênero humano, em diferentes épocas e sociedades.

A visão trágica, no mundo ocidental, tem uma profunda relação com a concepção grega de homem e mundo. O crítico George Steiner diz que o trágico, desde a *Ilíada*, se caracteriza pelo “encurtamento da vida heroica, a exposição do homem à criminalidade e ao capricho do inumano, a queda da Cidade” (2006, p, 2). A tragédia é injusta, irreparável, inconsolável e incompreensível. Seu objetivo, no drama clássico, era causar pavor no público em relação à situação de completa miséria do personagem em cena, a conhecida *catarse*. Aristóteles define a tragédia como “a mimese de fatos temerosos e dignos de compaixão (...) [no qual] a compaixão ocorre em relação ao que não merece; o pavor, em relação ao semelhante” (2017, p, 113).

O livro *A morte da tragédia* (2006) de Steiner apresenta a visão trágica, desde suas origens, até o seu possível desfalecimento no mundo moderno. Já o *Tragédia moderna* (2002), do teórico inglês Raymond Williams, argumenta que o trágico já não é mais integralmente possível num mundo pós-cristão, e apresenta os desdobramentos de sua deficiente permanência em obras da cultura ocidental, até meados do século XX. Nesta dissertação, entretanto, a abordagem de Frye é a que nos interessa, uma vez que o crítico canadense fala de trágico em diálogo ao texto bíblico.

Frye nos diz que o cristianismo “vê a tragédia como um episódio na comédia divina, o esquema mais amplo da redenção e ressurreição” (2006, p, 360). Há figuras

bíblicas que, no entanto, disputam esse estatuto de genuinamente trágicas — como Saul, Sansão e Caim. Entretanto, mesmo esses personagens dificilmente seriam alocados na visão grega da tragédia. A visão hebraica de homem, disposta dentro do bíblico, é aparentemente inconciliável com a concepção que os gregos tinham da experiência humana. Talvez seja essa a razão das dificuldades de encontrar paralelos com o “herói trágico” ou “erro trágico” em narrativas bíblicas. Sobre esse ponto, Frye explica:

A Bíblia não é muito receptiva a temas trágicos: exceto pela Paixão, o seu ângulo sobre as vítimas costuma ser apenas irônico. Jó é um caso especial, mas mesmo Jó seria difícil de se considerar uma figura trágica no sentido grego. A Bíblia não aceita a concepção grega de herói, a figura humana “maior do que o comum” em relação a porte, poderes, linhagem e articulação, que tão seguido parece ter um destino divino quase ao seu alcance. Mas as marcas da tragédia, para um leitor que as aprecie, estão presentes em alguns desses personagens desprezados: na errância de Caim, diante da recusa de seu sacrifício sem sangue (até ali); na quase morte por fome de Ismael, com sua mãe (FRYE, 2004, p, 218).

Jó é um exemplo interessante de ser notado pois é uma figura que se encaixaria quase integralmente nessa visão grega de herói trágico, se não fosse o seu desfecho: é um homem comum, acima dos demais, acometido de injustiças imerecidas, de origens misteriosas (divinas), e o seu flagelo gera inevitável pavor nos leitores, dada à natureza repentina e avassaladora das catástrofes. O final de seu livro, no entanto, amputa o trágico, uma vez que o herói tem a sua vida e seus bens restaurados — o deixando em situação superior ao começo. Steiner sintetiza a questão da seguinte forma:

A tragédia é alheia da percepção judaica do mundo. O Livro de Jó é sempre citado como uma instância da visão trágica. Mas essa fábula negra pertence ao outro extremo do judaísmo, e mesmo aqui uma mão ortodoxa tem insistido nos clamadores da justiça contra os da tragédia: “Assim o Senhor abençoou o último fim de Jó mais do que o início; pois ele possuiu quatorze mil ovelhas e seis mil camelos, e mil parelhas de bois, e mil mulas”. O Senhor devolveu em bens a destruição ao Seu servidor; Ele compensou Jó por suas agonias. Mas onde há compensação, há justiça e não tragédia. (...) Jeová é justo, mesmo em Sua fúria (STEINER, 2006, p, 1).

Todo o *mythos bíblico* opera nesse mesmo sentido. Jó é uma das figuras cujo o apontamento para o Cristo é mais contundente: tipologicamente, o seu sofrimento é um *tipo* das dores do calvário, e sua restauração aponta à ressurreição ao terceiro dia. Se o

mito central bíblico, conforme já exaustivamente reiteramos, é uma história de queda e redenção, o *Livro de Jó* é um dos tipos mais completos dessa narrativa fundamental. Assim, o trágico é amputado, em todo o enredo bíblico, tornando-se apenas parte da comédia. Segundo Steiner, apresentando a concepção cristã da *Bíblia*:

(...) em virtude do pecado original, cada homem estava destinado a padecer, no âmbito de sua própria experiência, ainda privada ou obscura, alguma porção da tragédia da morte. (...) o prólogo da condição trágica do homem é estabelecido no Céu e no Jardim do Éden [com Lúcifer e Adão]. Foi lá que a flecha da criação iniciou o seu voo descendente. É num jardim também que a simetria da intenção divina coloca o ato da reversão da fortuna. No Getsêmani a flecha muda o seu curso, e a peça de moralidade da história se transforma de tragédia em *commedia*. Finalmente, e em contraponto preciso ao prólogo da desobediência, há a promessa de epílogo celestial no qual o homem será restituído de mais do que a sua glória original. Dessa parábola grandiosa do designo de Deus, o recital dos destinos trágicos de homens ilustres é uma cintilação e um lembrete (STEINER, 2006, p, 8).

A estrutura do *mythos* bíblico, segundo Frye (2007), segue a linha do cômico (o “U”), fazendo com que o trágico — que seria o “U” invertido — seja estranho ao *mythos* bíblico. A *Bíblia* é, portanto, uma comédia. Sustentamos que assim também é a obra de O’Connor. O enredo cômico está integralmente presente na trajetória de Tarwater, conforme já demonstramos no capítulo anterior: todas as catástrofes e devastações que atingem o garoto, como a morte do tio, o assassinato de Bishop, a violência sexual, não conduzem o personagem ao colapso, mas a uma narrativa de ascensão. O seu final feliz parece impedir a possibilidade de parte do sentido trágico, a catástrofe que levaria o público à catarse, em sua caminhada.

Tarwater retorna à clareira, mas já não é mais o mesmo do princípio. Nem mesmo a sua clareira permanece a mesma, já que a figura demoníaca, que antes perambulava pelo local, é destruída nas chamas. Frye escreve que a estrutura bíblica tem a forma de “U”, sendo essencialmente uma narrativa de retorno à posição inicial. E afirma que o Jardim do Éden é correlato ao Jardim do Apocalipse, mas esse não é um ponto completamente pacífico. O *mythos bíblico* não é uma história de retorno ao princípio, como a *Odisseia* (2015) de Homero, porém de ascensão: isto é, uma narrativa *anagógica*. Defendemos que o mesmo se aplica ao romance de O’Connor.

Em seu livro *Deep Comedy: Trinity, Tragedy and Hope in Western Literature* (2006), o ensaísta Peter Leithart apresenta justamente o ponto que parece escapar a Frye. Segundo o autor, a “escatologia cristã enxerga a história não somente como consumação eterna dos tempos, mas como um final glorificado, e não meramente um retorno ao inicial” (LEITHART, 2006, posição, 37)¹²⁸. Uma concepção anagógica da *Bíblia*, e não uma visão cíclica dela, tem implicações na própria filosofia cristã, segundo Leithart, uma vez que distingue o cristianismo das percepções pagãs de mundo. Por essa razão, segundo o teólogo estadunidense, a comicidade bíblica não é semelhante às tradições clássicas (conforme Frye, onde o que é perdido é restaurado), mas uma *comédia profunda*, no qual o final é uma glorificação do começo. Mesmo num sentido arquetípico, o jardim do *Gênesis* não é restaurado no *Apocalipse*, porém transfigurado num jardim-cidade — portanto, uma versão glorificada do inicial.¹²⁹ O final de Jó, em que “o Senhor abençoou o final da vida de Jó mais do que o início” (*Jó 42,12*), ou mesmo do *Livro de Rute*, no qual a nora de Noemi é vista como “melhor do que sete filhos” (*Rute 4,15*), parecem confirmar as considerações de Leithart.

O momento da ressurreição, argumenta o autor, é o evento definitivamente cômico de todo o *mythos bíblico*, pois “(...) por meio da cruz e da morte, a história permanece fundamentalmente cômica, decisivamente e finalmente cômica, selvagememente e insanamente cômica” (LEITHART, 2006, posição, 502)¹³⁰. Para o ensaísta estadunidense, a crucificação amplifica o sentido do trágico, uma vez que Jesus, ainda mais do que Jó, seria o candidato perfeito para o papel do herói em agonia; a ressurreição, em contrapartida, se torna insanamente cômica sobretudo porque desqualifica todo o peso trágico do que foi realizado anteriormente. Esse sentido ultrajantemente cômico do bíblico, para o teólogo protestante, se apresenta em um número considerável de obras ocidentais, posteriores ao surgimento do cristianismo, especialmente nas peças teatrais de Shakespeare¹³¹.

É necessário agora adentrar no significado do termo *anagogia*, mencionado no capítulo anterior, e fundamental para a interpretação que estamos construindo da obra

¹²⁸ “Viewed as a whole, firstly, the Christian account of history is eschatological not only in the sense that it comes to a definitive and everlasting end, but in the sense that the end is a glorified beginning, not merely a return to origins.”

¹²⁹ “The Christian Bible moves not from garden lost to garden restored, but from garden to garden-city.” - na mesma posição da citação acima.

¹³⁰ “Through its moment of cross and death, the story remains ultimately comic, finally and decisively comic, wildly and insanely comic.”

¹³¹ A análise de Leithart é centrada sobretudo em *Rei Lear* (2020).

de O'Connor. De origem grega, o vocábulo significa algo como conduzir ao alto, sinônimo de ascensão¹³². O dicionário on-line de termos literários restringe o termo como algo da “hermenêutica dos textos sagrados que permite apreender o seu sentido místico”¹³³. É uma área da hermenêutica bíblica que busca apreender os mistérios da fé dentro das narrativas bíblicas — o seu sentido ascendente, que aponta à glória do Cristo.

A hermenêutica bíblica medieval possuía quatro níveis interpretativos: a chamada quadriga: histórico (literal), alegórico (místico), o tropológico (moral), e o anagógico (escatológico ou celestial). O esquema foi bastante explorado por Dante na *Divina Comédia* (2017), e investigado pelo mesmo em outras obras. Em suma, o sentido literal lida com o texto em seu contexto histórico, a literalidade das palavras; o alegórico faz uma leitura tipológica da *Bíblia*, no qual os eventos do *Velho Testamento* são alegorias do *Novo*; o sentido moral é uma leitura com função prática, com objetivo de exortação¹³⁴; enquanto o anagógico se preocupa com as coisas celestes, escatológicas, uma “visão beatífica que completa a fé”, nas palavras de Frye (2006, p, 262). Nesta análise, o nosso interesse é somente com este último nível, o anagógico. Esse sentido aponta necessariamente para a escatologia cristã, a esperança de salvação, e a visão idealizada — apocalíptica, conforme o crítico canadense — do mundo humano.

Esse sentido ascendente é fundamental ao *mythos* bíblico, enquanto formulado pela ortodoxia cristã: após a redenção, existe a promessa de ascensão; o próprio Cristo ascende após ressuscitar. A anagogia, portanto, está vinculada a uma esperança, e não a um fato já concretizado. A própria O'Connor tinha uma preocupação com o sentido anagógico de seus textos, conforme o seu artigo *On Her Own Work*:

Eu usualmente me questiono sobre o que faz uma história funcionar, e o que a faz se segurar como uma história, e me decidi que é possivelmente alguma ação, algum gesto de um personagem que é distinto de todos os outros na história, um que aponte o lugar onde o coração da história está. (...) Essa ação ou gesto que estou falando a

¹³² “Anagogia é um vocábulo de origem grega, ἀναγωγή, composto por “aná” que significa “sobre/alto” mais uma derivação do verbo “ágein” que significa “conduzir” e, portanto, trata de conduzir rumo ao alto.” (D’ITRIA, 2016, p, 37). Agradecemos à dissertação *Linguagem místico-anagógica nos cantos do Paraíso da Comédia de Dante Alighieri: a perspectiva transcriativa de Haroldo de Campos* (2016) de Gaetano D’Ítria, uma das poucas pesquisas sobre o tema em língua portuguesa, por algumas das definições básicas a respeito da anagogia.

¹³³ Em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anagogia/>. Consultado em 21/06/2021.

¹³⁴ Leithart, um teólogo protestante, diz que a ênfase no sentido tropológico (ou moral) por parte de teólogos e pastores evangélicos faz com que as outras leituras — especialmente a anagógica — sejam negligenciadas: “evangélicos querem que a Bíblia seja prática, e, por essa razão, com certa frequência, extraem prerrogativas puramente moralistas do texto” (2009, p, 30).

respeito teria de estar num nível anagógico, que é o nível no qual a vida divina se relaciona com a nossa. Teria de ser um gesto que transcenda qualquer alegoria simples ou categorias morais que o leitor eventualmente venha a estabelecer. Teria de ser um gesto que de algum modo se conecte ao mistério (O'CONNOR, 1976, p. 111).¹³⁵

O sentido anagógico é um tema amplo para os objetivos dessa dissertação, especialmente porque envolve uma compreensão mais aprofundada de teologia católica medieval. O que intentamos é somente explicar o assunto enquanto sua aparição nas obras de O'Connor¹³⁶. O ensaio *The Anagogical Imagination of Flannery O'Connor* do crítico estadunidense Peter Candler (2010) discute essa temática relevante ao nosso estudo. Para o autor, o sentido anagógico se refere a uma “significação figurativa” em relação “à glória eterna ou realidade escatológica” (CANDLER, 2010, p. 12).¹³⁷ Dentro das composições da autora, esse sentido conduz o leitor por meio da “contemplação da glória futura” a um processo de “reimaginar a vida terrena iluminada pelas lentes da Encarnação” (CANDLER, 2010, p. 12). É um conceito abstrato, porém com contornos importantes. Ele contribui ao entendimento do como a visão religiosa da autora se plenifica em sua ficção por meio das cenas de violência.

A visão anagógica busca iluminar os eventos visíveis com as luzes invisíveis. Porém, não se deve enxergar uma dicotomia entre essas duas instâncias. A visão católica da autora faz com que elementos da vida comum — a terra, o sangue, o corpo — ou da natureza — rios, florestas, animais — sejam simultaneamente vistos como participantes da vida celestial, ou ao menos projetos dessa vida futura. Por essa razão, elementos do romance como o afogamento de Bishop, o lago onde o ato sacramental sangüinário é realizado, o caminhão comparado ao monstro marinho, dentre outros, ganham contornos apocalípticos que, em última instância, apontam ao Cristo.

A redenção se concretiza por meios violentos nas obras de O'Connor. Porém, “esses que morrem violentamente correspondem à violência anagógica que paradoxalmente representa o começo da *visão*” (CANDLER, 2010, p. 23). Os

¹³⁵ “I often ask myself what makes a story work, and what makes it hold up as story, and I have decided that is probably some action, some gesture of a character that is unlike any other in the story, one which indicates where the real heart of the story lies. (...) The action or gesture I'm talking about would have to be on the anagogical level, that is, the level which as to do with the Divine life and our participation on it. It would be a gesture that transcended any neat allegory that might have been intended or any pat moral categories a reader could make. It would be a gesture which somehow made contact with mystery.”

¹³⁶ Ainda assim com certas dificuldades, devido ao número reduzido de publicações sobre o tema — mesmo em língua inglesa. Não poderíamos deixá-lo sem ser ao menos abordado, uma vez que é importante para algumas considerações que faremos posteriormente a respeito de *The Violent*.

¹³⁷ “(...) refers to a text's figurative signification in relation to eternal glory or eschatological reality.”

personagens precisam morrer, ou passar por uma caminhada de violência, para que consigam enxergar. Não por acaso os olhos de Tarwater são “purificados com fogo” pouco antes de seu retorno à clareira. O ato de enxergar é uma espécie de recriação.¹³⁸

Nos momentos em que os personagens enfrentam situações limítrofes é justamente quando são colocados em sentido ascendente. É o que transfigura o grotesco — e toda a violência — em sublime. Diversos elementos e momentos em *The Violent Bear It Away* plenificam a visão anagógica da escritora: nas chamas em Powderhead, no afogamento de Bishop, na morte de Mason, no retorno de Tarwater ao final. Todos esses eventos, alguns chocantes, forçam os leitores a conceberem toda a narrativa de maneira distinta, num outro prisma além do mundo literal; a adquirirem uma visão beatífica, que inevitavelmente os conduzirá à cena apocalíptica do cristianismo.

O *mythos* bíblico seria, nessa concepção, anagógicamente uma *divina comédia*. O seu sentido cômico parece impedir o florescimento de uma concepção trágica de mundo. O mesmo se manifesta no romance de O'Connor, conforme estamos observando. O triunfo de uma visão mística, um desfecho feliz, em meio a uma realidade tão brutal, é uma das características determinantes do *mythos* bíblico — e assim também de *The Violent Bear It Away*. E se a divina comédia bíblica tem um caráter inegavelmente ascendente, com os eventos apontando a uma esperança além do mundo visível, e com imagens arquetípicas alimentando essa esperança, mais uma vez a criação de O'Connor se junta ao texto sagrado neste voo rumo ao celestial.

¹³⁸ Leithart, assertivamente, faz uma identificação tipológica entre a cura de um cego com lama e cuspe (em *João 9*) com o ato de criação do homem através do barro em *Gênesis 2* (2009, p. 72). No momento em que o homem ganha visão, e aceita Cristo como salvador, ele ganha também uma nova vida — e é, portanto, recriado. Certamente, essa sutil relação entre a *visão* e uma *nova criação* não fugiu de O'Connor.

3.2. ELEMENTOS ESTILÍSTICOS E NARRATIVOS

Nos debruçamos, no capítulo anterior de nosso trabalho, sobre a *mythos* central, os arquétipos bíblicos, e a presença de alguns destes junto aos personagens dos profetas — e a presença de todos esses elementos na obra de O'Connor. Há, todavia, um modo peculiar no qual a *Bíblia* desenvolve suas narrativas, que não deve ser distinguido do conteúdo de seu *mythos*. Antes de partirmos para a análise dos dois personagens remanescentes da obra, adentremos agora em outra trilha, a respeito da própria linguagem bíblica. A análise que fazemos aqui será fundamental para o aporte de algumas considerações que teceremos nas próximas seções.

Em *Arte da narrativa bíblica* (2007), o crítico estadunidense Robert Alter faz uma criteriosa análise de trechos narrativos da *Bíblia hebraica*, demonstrando como os aspectos literários da *Bíblia* são fundamentais para a fundamentação teológica e moral das *Escrituras*. Segundo o autor, eles não são, de forma alguma, um desenvolvimento primitivo de narração literária — antes um projeto estético e consciente de desencadeamento narrativo, indissociável de sua mensagem. Alter argumenta que “uma visão literária das operações narrativas pode ajudar mais que qualquer outra coisa a ver de que maneira essa percepção se traduziu em histórias que exerceram influência tão poderosa e duradoura em nossa imaginação” (2007, p, 43). Uma perspectiva literária do texto sagrado, segundo o crítico, “contempla o exercício do prazer da invenção por si mesmo” no qual a “observação atenta das estratégias literárias [...] pode nos ajudar a compreender melhor e permitir vejamos os menores elementos de construção da história sagrada da Bíblia” (ALTER, 2007, p, 78). Um dos primeiros teóricos a realizar uma análise atenta dos elementos literários da *Bíblia* foi o alemão Erich Auerbach, no primeiro capítulo de seu livro *Mimesis* (1976). Segundo Alter, o filósofo alemão “mostrou, com mais clareza que qualquer outro antes dele, que o laconismo hermético da narrativa bíblica é uma profunda expressão de arte e não de primitivismo” (ALTER, 2007, p, 35). O trabalho de Auerbach, apesar de bastante introdutório, revela algumas dessas estratégias literárias da *Bíblia* que são proeminentes na obra de O'Connor.

Numa comparação entre a poesia homérica — mais especificamente o canto XIX da *Odisseia* (2015) — com trecho da narrativa do sacrifício de Isaque no *Gênesis*, Auerbach compara as diferenças de representação literária, entre ambas as obras, e

como cada qual influenciou produções posteriores. Auerbach nos diz que a obra grega propõe representação do mundo de forma organizada, em que “os fenômenos [são] acabadamente palpáveis e visíveis” (1971, p, 4), dispondo os eventos no tempo presente, em primeiro plano, com descrições detalhadas das ambientações, cenários, temporalidade e personagens — e com cada um deles declamando, dentro de seus discursos, todas as suas evidentes intenções. Na épica homérica, diz o crítico, tudo se organiza como um:

(...) desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma que não passasse de fragmento ou que estivesse só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas (AUERBACH, 1976, p, 4).

Em contrapartida, a cena do sacrifício de Isaque (presente em *Gênesis 22*), que Auerbach também considera parte de um épico, é desenrolado de maneira notadamente distinta. Abraão e Deus são introduzidos em cena sem nenhuma introdução aos dois personagens — nem o tempo, nem o local, nem história, ou apresentação deles. Deus apenas chama o nome de Abraão e o servo responde: eis-me aqui. E isso é tudo. Absolutamente nada é detalhado a respeito da localidade, dos sentimentos de Abraão, das disposições anteriores entre ele e a divindade. Segundo o teórico alemão, a aparição de Deus é “inesperada, enigmaticamente penetrando na cena, chegando de altura ou profundezas desconhecidas e chamando: Abraão!” (AUERBACH, 1976, p, 5).

A célebre resposta de Abraão (*hinne-ni*, eis-me aqui) longe de indicar uma localização geográfica ou temporal, apenas diz respeito ao “seu lugar moral em relação a Deus” (AUERBACH, 1976, p, 6) — revelando a prontidão de Abraão em relação ao mandato divino: estou aqui, estou pronto, estou preparado, meu Senhor. Uma resposta lacônica, quase obscura, porém que simultaneamente não deixa dúvidas a respeito do imperativo de obediência do servo Abraão, que revela, segundo Auerbach, “um gesto extremamente impressionante, que exprime obediência e prontidão — mas cujo acabamento é deixado para o leitor” (AUERBACH, 1976, p, 6).

Seguindo em sua análise, o autor ainda comenta que as descrições — sejam espaciais (como a terra de Moriá) ou temporais (como o “levantar cedo” em *Gênesis 22, 03*) — existem não para dar uma ênfase realista ao relato, mas unicamente como indicações de ordem moral, da prontidão e obediência de Abraão em relação ao Senhor.

Assim também, o epíteto de Isaque (“teu único filho que tanto amas” em *Gênesis* 22, 12) serve não para delimitar o caráter ou aparência do personagem — algo típico da poesia homérica — mas como demonstrativo do quão pesado era o sacrifício de Abraão e o quão consciente a divindade estava desse peso. Em suma, nesta narrativa, como em tantas outras da *Bíblia*, todos os aspectos (os diálogos, as descrições, os personagens) existem unicamente para ressaltar alguma característica de Deus, e o seu relacionamento com a humanidade. O filósofo alemão aponta os seguintes elementos como recursos estilísticos bíblicos: as descrições lacônicas, os diálogos reticentes, as personagens obscuras (mutáveis e lançadas à luz de maneira ambígua), a sintaxe curta, a linguagem econômica; todas essas características estão a serviço de uma concepção de mundo em que tudo é esvaziado para ressaltar o caráter, as ações e os planos do Senhor:

Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que já entre eles é inconsistente; o tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexprimíveis; só são sugeridos pelos silêncios e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (AUERBACH, 1976, p. 9).

No que concerne a esse aspecto obscuro dos personagens bíblicos (isto é, a reticência das intenções deles, e as trajetórias oscilantes dessas figuras), o teórico alemão ainda comenta que enquanto Homero apresenta uma concepção mais “simples do homem” (1976, p. 11), ou seja, em que as personagens são delimitadas por epítetos e características bem demarcadas, praticamente imutáveis ao longo de suas trajetórias, os personagens bíblicos, em contrapartida, são obscuros, carregados de luz e sombra, pincelados de ambiguidades, definidos por informações esparsas dadas nos diálogos, ou nas descrições lacônicas do narrador bíblico. Os percursos desses personagens, seguindo nessa lógica, não são fixos ou inalteráveis, porém maleáveis, inconstantes, passíveis de modificações, assim como também a relação de Deus para com eles.

Alter acolhe os pressupostos de Auerbach, no que concerne às figuras bíblicas, ao declarar que o narrador bíblico nos faz conhecer os “personagens e suas razões à maneira de certos autores impressionistas, como Conrad e Madox Ford, por meio de um processo de inferência a partir de informações fragmentárias” e que “há um mistério persistente nos personagens concebidos pelos escritores bíblicos, que estes incorporam a

seus métodos peculiares de exposição” (ALTER, 2007, p, 191). Como exemplo, o autor cita o rei David, cuja “natureza imprevisível e mutável é uma das razões pelas quais personagens bíblicos não podem ter epítetos fixos” (ALTER, 2007, p, 192). David é, convém mencionar, ao longo de sua caminhada na *Bíblia*: o jovem e frágil pastor de ovelhas que derrota o gigante¹³⁹; o formoso tocador de harpa do rei¹⁴⁰; o rebelde que faz uma violenta campanha para assumir o trono¹⁴¹; o rei poderoso que esmaga todos os inimigos¹⁴²; o homem segundo o coração de Deus¹⁴³; o adúltero que assassina outro homem para tomar a sua esposa¹⁴⁴; o poeta arrependido¹⁴⁵ que chora pela vida de seu filho no ventre — mas não pela morte da criança¹⁴⁶; o pai fraco e imponente que nada faz para impedir estupros, incestos e extermínios no seio familiar¹⁴⁷; o pai desolado que se recusa a ser consolado pela morte do rebelde filho Absalão¹⁴⁸; e, finalmente, o velho rei sexualmente impotente que é manipulado por Natã e Betsabé, no conflito sobre a sua sucessão¹⁴⁹ — e como poderia uma figura com tantas camadas e mutações ao longo de sua trajetória ser resumida num único epíteto? Consequentemente, é bastante significativa a diferença em relação ao Aquiles de Homero, por exemplo — que do começo ao final da *Iliada* (2015) é descrito apenas como o *pelida de pés ágeis*.

Grande parte das informações a respeito dos personagens são dadas de maneira bastante nevoenta pelos narradores. Segundo Alter, a narração bíblica ocorre em terceira pessoa, com uma enorme primazia das informações reveladas através dos diálogos. Assim, o narrador, usualmente, acaba apenas “refletindo verbalmente elementos do diálogo que precede os trechos narrados em terceira-pessoa” (ALTER, 2007, p, 105). Esse recurso é instigante, pois esse narrador, normalmente, permite que os próprios personagens se revelem nas cenas, pouco dizendo sobre os sentimentos e intenções deles, deixando somente que as ações (e os reflexos destas) falem por elas mesmas.

Estamos pisando num terreno frágil aqui. Já mencionamos anteriormente como a análise de Alter desconsidera o *Novo Testamento*, e fazer um exame para atestar se o

¹³⁹ I Samuel 17.

¹⁴⁰ I Samuel 16.

¹⁴¹ I Samuel 27.

¹⁴² II Samuel 8.

¹⁴³ Atos 13,22.

¹⁴⁴ II Samuel 11.

¹⁴⁵ Salmo 51.

¹⁴⁶ II Samuel 12.

¹⁴⁷ II Samuel 13.

¹⁴⁸ II Samuel 18,33.

¹⁴⁹ I Reis 1.

narrador hebreu permanece o mesmo em narrativas dos *Evangelhos* ou do *Livro de Atos* — as coletâneas narrativas da Bíblia grega — ultrapassaria os objetivos de nosso trabalho. Contudo, as narrativas do *Novo* parecem seguir as normas do *Velho*. O objeto biográfico dos quatro evangelhos, por exemplo, permanece uma verdadeira e fascinante incógnita, em termos de intenções, sentimentos e pensamentos íntimos — tudo que sabemos a respeito de Jesus nos é revelado pelos diálogos com seguidores e opositores, pelas suas ações (milagrosas ou não), ou pelos discursos públicos ou pelas parábolas. Os narradores dos *Evangelhos*, assim, dificilmente lançam luz sobre sentimentos, desejos ou intimidades do Cristo. Um legado certamente tomado da *Bíblia hebraica*.

Como esperado, os elementos que discutimos acima estão presentes no romance de O'Connor. O narrador de *The Violent Bear It Away*, também figura em terceira pessoa, dificilmente revela intenções ou pensamentos dos personagens, exceto quando em diálogos, deixando que apreendemos o que eles anseiam por meio de discurso direto. O discurso indireto é adotado, mas o narrador permite lacunas, não expõe os personagens de maneira inequívoca. De modo semelhante, e em geral, outros textos de O'Connor parecem mais preocupados com o mundo exterior — a construção imagética das paisagens, e dos próprios personagens — do que com o interior deles. Seguindo essa linha, todo o corpo artístico de O'Connor, e não somente o nosso romance, segue as mesmas prescrições: uma preocupação especial com descrições exteriores; a elaboração mais detalhada das conversas dos personagens — infrequentemente se atentando aos movimentos ulteriores deles; uma forte preocupação com o desenvolvimento da narrativa; e dificilmente adotando recursos como fluxo de consciência, monólogo interior ou narração homodiegética. É uma narração, portanto, carregada de construções poéticas¹⁵⁰, mas econômica em elucubrações interiores, e que lança luz aos personagens proeminentemente por meio de diálogos.

A narração de *The Violent* tem Tarwater como ponto focal, com exceção de um único momento em que o romance se concentra em Rayber. Todas as informações a respeito do passado do protagonista são dadas em momentos retroativos de conversas entre Tarwater e Mason — assim, é a voz de Mason, nos diálogos, que fornece todos os elementos sobre os eventos anteriores ao início do romance. Em termos

¹⁵⁰ O uso de imagens, arquétipos, metáforas, símiles e outros retirados da *Bíblia* revelam o caráter poético da prosa de O'Connor.

narratológicos,¹⁵¹ o romance de O'Connor é heterodiegético¹⁵², com focalização variável (em mais de um personagem). A obra toda segue uma linha diacrônica, mas há algumas anacronias — analepses: movimentos retroativos, as lembranças de Tarwater. O narrador é quase sempre omissivo, usando-se de paralipses, não revelando o que sabe a respeito dos eventos, deixando que eles falem por si, exatamente como no bíblico.

A narração nunca confirma que as visões relatadas por Mason eram realmente enviadas por Deus, afirmando somente que “ele enviou para ele uma visão violenta (...) voar com o garoto órfão para as partes mais abastadas da floresta” (2007, p, 4)¹⁵³. Quem *exatamente* enviou essa visão para Mason não nos é revelado. Depreendemos, partindo de tantos outros elementos, que se trata de uma genuína visão divinatória. Assim como na *Bíblia*, o romance de O'Connor exige um trabalho quase exegético, obrigando que o observemos em sua totalidade. No que diz respeito às alusões aos profetas Elias e Eliseu, o narrador deixa evidente que são coisas de Mason, conforme abaixo:

Era porque, o seu tio dizia, o Senhor queria que ele fosse treinado para ser um profeta, mesmo sendo um bastardo, e assim tomar o lugar de seu tio-avô quando ele estivesse morto. O velho comparava a situação deles como similar à de Elias e Eliseu (O'CONNOR, 2007, p, 41).¹⁵⁴

“Como dizia o seu tio”. Tal qual o narrador bíblico, o narrador de O'Connor apenas reproduz o que foi dito em diálogos. Os discursos e as ações dos personagens são mais reveladores do que as afirmações categóricas da narração. Essa é, sem dúvida nenhuma, uma lição que a autora tomou diretamente da *Bíblia*. O velho Mason comparava a situação de ambos como Elias e Eliseu, mas o narrador nada tem a confirmar a respeito dessa alusão.

Em outro momento, já citado em capítulo anterior, é revelado como Mason ansiava pela destruição da cidade, mas que essa destruição se voltou contra ele mesmo —como se o “próprio Senhor tivesse falhado em escutar a mensagem profética” (ALTER, 2007, p, 6). O narrador reproduz o sentimento de desolação e dúvida de

¹⁵¹ Todas essas categorias foram retiradas da obra *Figuras III* (1996), do crítico francês Gerald Genette, em especial do ensaio *Discurso da narrativa*. Mencionamos de passagem esses termos do crítico (considerado o *pai* da narratologia), em relação ao nosso objeto, apenas para elevar um pouco a discussão, apesar de considerarmos de pouca utilidade todas as categorizações complexas do teórico francês.

¹⁵² Isto é: o narrador externo, que não faz parte da narrativa, e em terceira pessoa.

¹⁵³ “He had sent him a rage of vision, had told him to fly with the orphan boy to the farthest part of the backwoods and raise him up to justify his Redemption.”

¹⁵⁴ “It was because, his uncle said, the Lord meant him to be trained for a prophet, even though he was a bastard, and to take his great-uncle’s place when he died. The old man compared their situation to that of Elijah and Elisha.”

Mason, porém não faz nenhum parecer a respeito da situação do homem; nem confirmando, nem contradizendo as impressões do profeta Mason. Interpretamos, anteriormente, que a morte de Mason, na qual as chamas do Senhor se voltaram contra ele, foi um sinal da “misericórdia que queima” de Deus. Essa nossa interpretação, entretanto, está sendo depreendida de diversas cenas e sequências do romance, e não algo explicitado em alguma fala do narrador.

A regra geral é que a narração se desenvolve de maneira distanciada dos sentimentos e reflexões dos personagens, com ênfase somente nas ações, sem promover juízos de valor a respeito do que eles fazem ou dizem, permitindo que a própria história produza os possíveis significados da obra. É interessante como o romance, quase todo narrado do ponto de vista de Tarwater, não se ocupa, por meio do discurso do narrador, em momento algum, com nenhum dos sentimentos de seu protagonista — sobre o tio, sobre o tio-avô, ou mesmo sobre o primo. Permitindo, portanto, somente os que são apresentados em ações (como a fuga de Powderhead) ou nos diálogos (os embates com Rayber, as conversas com o Demônio) como lamparinas para visualizarmos o caráter obscuro do protagonista — fora disso, quase nada podemos depreender de Tarwater.

Mencionamos, ainda nos capítulos iniciais, a respeito da importância da *King James Bible* à tradição literária estadunidense — o que nos motivou a adotá-la ao longo da dissertação. Em *Pen of Iron: American Prose and the King James Bible* (2010), Robert Alter diz que “foi na América que o potencial da tradução de 1611 em determinar fundamentos de linguagem e simbolismo imagético de toda uma cultura foi mais bem alcançado” (ALTER, 2010, posição, 22)¹⁵⁵. Partindo dos pressupostos já desenvolvidos em livros anteriores — *Arte da narrativa bíblica* (2007) e *Em espelho crítico* (1998) —, o teórico demonstra como a linguagem da *King James* adentrou nos mais distintos aspectos da cultura nos Estados Unidos, de modo a intervir na linguagem coloquial, na retórica política, nas imagens e metáforas, bem como no estilo de narração da prosa de ficção¹⁵⁶ — ponto mais bem explorado pelo autor, nesta obra.

Segundo Alter, o impacto da *King James*, “continua a fazer sua força ser sentida em produções de escritores posteriores, mesmo naqueles que não mais se submetem aos

¹⁵⁵ But it was in America that the potential of the 1611 translation to determine the foundational language and symbolic imagery of a whole culture was most fully realized. — Posição na edição do Kindle.

¹⁵⁶ Curiosamente, Alter não trata de nenhum dos contos ou romances de Flannery O’Connor ao longo de seu livro. Tampouco comenta sobre obras como *Rabbit Run* (2012), de John Updike, que notadamente também reproduz alguns elementos estilísticos da prosa bíblica.

fundamentos originais de sua autoridade”¹⁵⁷ (2010, posição, 45). Dessa forma, a investigação empreendida pelo crítico atravessa obras clássicas e fundantes da literatura estadunidense, como *Moby Dick* (2019) de Herman Melville, chegando até produções mais recentes, como *Gilead* (2004) de Marilynne Robinson e *The Road* (2007) de Cormac McCarthy, explanando como todas essas obras usufruíram, de diferentes modos, com suas respectivas peculiaridades, da estilística e da linguagem bíblica.

Um dos recursos mais investigados pelo teórico estadunidense é o da parataxe bíblica. Presente em praticamente todas as partes da *Bíblia* — seja prosa ou verso — a parataxe bíblica se caracteriza, especialmente na *King James*, pelo uso de orações coordenadas, sindéticas e aditivas, no qual as frases são dispostas uma ao lado da outra, sem subordinação, ligadas normalmente pelo conectivo “e” (*and*)¹⁵⁸. É um dispositivo estilístico não incomum na prosa em língua inglesa, sendo notadamente presente nos romances de Cormac McCarthy¹⁵⁹. Em geral, o paratático se contrapõe ao estilo hipotático (que, de maneira simplificada, se caracteriza por várias orações subordinadas a uma única oração principal; dispostas através de vírgulas, formando longas sentenças), sendo relativamente usual na prosa de autores como Jane Austen ou Henry James. O paratático é considerado um estilo de disposição textual mais seco e bruto, desenvolvimento de maneira elíptica, por meio de orações assindéticas (frases curtas e diretas, seccionadas com o ponto final ou vírgula), ou sindéticas aditivas, como na *King James*, com longos parágrafos formados de frases independentes ligadas somente pelo “*and*”.

The Violent segue quase em sua totalidade o estilo paratático. É notável que Alter não tenha levado em consideração os textos de O’Connor em sua análise, quando a autora demonstra ter impressionante engajamento, não somente imagético, mas também estilístico, com a *Bíblia*. Como no trecho abaixo:

Ele proclamava do meio de sua fúria que o mundo ainda veria o sol mergulhar em sangue e fogo e enquanto ele esperava com força e fervor, o sol nascia todas as manhãs, calmo e se contendo em si mesmo, como se não somente o mundo, mas o próprio Senhor Deus tivesse falhado em escutar a mensagem profética. E o sol nascia e

¹⁵⁷ “(...) that authority continues to make its force felt in the work of later writers, even those who no longer assent to the original grounds for the authority.”

¹⁵⁸ Nas traduções em português da *Bíblia*, a parataxe ainda é bastante demarcada, mas o conectivo “e” é muitas vezes suprimido, dando lugar para a vírgula ou ponto final. Na *King James*, a presença do “and” ligando as orações é incontornável. Alter aponta que a tradução inglesa da *Bíblia* é mais próxima do original hebraico, mas isso não é de grande relevância à nossa investigação.

¹⁵⁹ *Blood Meridian* (2015) é um exemplo de um romance quase todo construído por meio de orações sindéticas aditivas.

descia, nascia e descia num mundo que se virava do verde ao branco e do branco ao verde e do verde ao branco novamente. E o sol nascia e descia e ele se desesperava esperando pela resposta do Senhor. E então, numa manhã, ele viu para sua alegria um dedo de fogo saindo do horizonte e antes que ele pudesse se virar, antes que pudesse gritar, o dedo tocou nele e a destruição que ele esteve esperando por tanto tempo veio a cair sobre a sua própria cabeça e sobre o seu próprio corpo. E assim, o seu próprio sangue foi carbonizado e não o sangue do mundo (2007 p, 5-6).¹⁶⁰

Notemos a preferência por poucas vírgulas, mesmo nessa longuíssima sentença, e a proeminência do “e (*and*)” conectando as frases. O mesmo procedimento é possível de ser observado em trechos bíblicos, como a ascensão de Elias, conforme abaixo:

E depois dessas coisas, quando o Senhor tomaria Elias para os céus numa carruagem de fogo, que Eliseu foi com Elias de Gilgal. E Elias disse para Eliseu: fique aqui, eu te peço; o Senhor me enviou para Betel. E Eliseu disse para ele: como o Senhor vive, e como a alma dele vive, eu não deixarei a ti. Então eles foram para Betel. E os filhos dos profetas que estavam em Betel vieram para Eliseu, e disseram: Não sabes tu que o Senhor levará para longe o teu mestre hoje? E ele respondeu: Sim, eu sei disso; mantenham-se tranquilos. E Elias o disse: Eliseu, fique aqui, eu te peço; o Senhor me enviou para Jericó. E ele disse: como o Senhor vive, e como a alma dele vive, eu não deixarei a ti. Então, eles vieram para Jericó. E os filhos dos profetas que estavam em Jericó vieram para Elias, e o disseram: não sabes tu que o Senhor levará para longe o teu mestre hoje? E ele respondeu: sim, eu sei disso; mantenham-se tranquilos. E Elias o disse: fique aqui, eu te peço; o Senhor me mandou para o Jordão. E ele respondeu: como o Senhor viver, e como a alma dele vive, eu não deixarei a ti. E eles dois foram em frente. E cinquenta homens dos filhos dos profetas vieram, e pararam para assistir a cena: os dois parados no Jordão. E Elias tomou o seu manto, e o embrulhou e feriu com ele as águas, e elas se dividiram em duas, e os dois foram sobre o chão seco. E depois dessas coisas, quando eles já estavam longe, que Elias disse para Eliseu: pergunte o que você quer que eu faça por ti, antes que eu seja levado para longe de ti. E Eliseu disse: eu peço a ti, deixe o dobro da porção de seu espírito sobre mim. E ele disse: você me pediu uma coisa difícil; de toda forma, se você me ver quando eu for tomado de ti, será então feito sobre ti; se não, não será então. E depois dessas coisas, enquanto eles ainda passavam, e conversavam, que, eis,

¹⁶⁰ “He had been called in his early youth and had set out for the city to proclaim the destruction awaiting a world that had abandoned its Saviour. He proclaimed from the midst of his fury that the world would see the sun burst in blood and fire and while he raged and waited, it rose every morning, calm and contained in itself, as if not only the world, but the Lord Himself had failed to hear the prophet’s message. It rose and set, rose and set on a world that turned from green to white and green to white and green to white again. It rose and set and he despaired of the Lord’s listening. Then one morning he saw to his joy a finger of fire coming out of it and before he could turn, before he could shout, the finger had touched him and the destruction he had been waiting for had fallen in his own brain and his own body. His own blood had been burned dry and not the blood of the world.”

apareceu uma carruagem de fogo, e cavalos de fogo, e dividiu os dois; e Elias subiu num redemoinho para o céu (*II Reis 2,1 – 11*).¹⁶¹

Esses elementos, a presença da parataxe bíblica, bem como de princípios narrativos, conforme as investigações de Robert Alter, na obra de O'Connor, revelam como a autora estava engajada com o texto bíblico — estilisticamente, imagetivamente e narrativamente. Não somente a mensagem bíblica, e nem apenas as suas metáforas, mas a própria construção de sua linguagem interessava O'Connor. Esses desdobramentos do texto bíblico dentro da ficção da autora são relevantes porque nos mostram que a prosa bíblica não pertence somente à seara da teologia cristã, e nem deveria ser propriedade de fundamentalistas, mas é sobretudo um patrimônio artístico, capaz de influenciar a composição de uma criação de inegável valor literário.

Por fim, e não menos importante, entremos na discussão a respeito do recurso da repetição — outra categoria bíblica presente na obra de O'Connor¹⁶². Segundo Alter (2007), o recurso das repetições é um dos mais significativos dentro das narrativas bíblicas. Essas repetições são desdobradas de diferentes formas: cenas-padrão: uma mesma cena que surge, com algumas modulações, em diversas narrativas, como o pedido de casamento num poço;¹⁶³ paralelismos: a reiteração de uma mesma

¹⁶¹ “And it came to pass, when the Lord would take up Elijah into heaven by a whirlwind, that Elijah went with Elisha from Gilgal. And Elijah said unto Elisha, Tarry here, I pray thee; for the Lord hath sent me to Bethel. And Elisha said unto him, As the Lord liveth, and as thy soul liveth, I will not leave thee. So they went down to Bethel. And the sons of the prophets that were at Bethel came forth to Elisha, and said unto him, Knowest thou that the Lord will take away thy master from thy head to day? And he said, Yea, I know it; hold ye your peace. And Elijah said unto him, Elisha, tarry here, I pray thee; for the Lord hath sent me to Jericho. And he said, As the Lord liveth, and as thy soul liveth, I will not leave thee. So they came to Jericho. And the sons of the prophets that were at Jericho came to Elisha, and said unto him, Knowest thou that the Lord will take away thy master from thy head to day? And he answered, Yea, I know it; hold ye your peace. And Elijah said unto him, Tarry, I pray thee, here; for the Lord hath sent me to Jordan. And he said, As the Lord liveth, and as thy soul liveth, I will not leave thee. And they two went on. And fifty men of the sons of the prophets went, and stood to view afar off: and they two stood by Jordan. And Elijah took his mantle, and wrapped it together, and smote the waters, and they were divided hither and thither, so that they two went over on dry ground. And it came to pass, when they were gone over, that Elijah said unto Elisha, Ask what I shall do for thee, before I be taken away from thee. And Elisha said, I pray thee, let a double portion of thy spirit be upon me. And he said, Thou hast asked a hard thing: nevertheless, if thou see me when I am taken from thee, it shall be so unto thee; but if not, it shall not be so. And it came to pass, as they still went on, and talked, that, behold, there appeared a chariot of fire, and horses of fire, and parted them both asunder; and Elijah went up by a whirlwind into heaven.”

¹⁶² Note como a narrativa acima, da ascensão de Elias, é fortemente repetitiva.

¹⁶³ Alter se dedica a um estudo bastante aprofundado em torno das cenas-padrão — um dos recursos mais convencionais da *Bíblia*, segundo o teórico (2007, p. 81). Dentre os tipos de cena-padrão, a do poço é uma de certa relevância. Ela acontece quando um homem conhece sua noiva (ou futura esposa) nas proximidades de um poço — como Isaque e Rebeca (*Gênesis 24*), Jacó e Raquel (*Gênesis 29*), Moisés e Séfora (*Êxodo 2*), essa última mais sucinta. Jesus, no *Novo testamento*, também tem uma cena no poço, no qual, numa curiosa paródia, ele se encontra com uma mulher que já teve *cinco* maridos (*João 4*) —

informação, de diferentes formas — comum na poesia hebraica;¹⁶⁴ reiteração sucessiva de uma mesma palavra, usualmente adotada em momentos de grande tensão;¹⁶⁵ e a mais importante, para esta dissertação: a repetição de *palavras-chave*, que contribuem para a melhor compreensão de determinado personagem. Segundo Alter, na prosa bíblica “a reiteração de palavras-chave formalizou-se numa convenção mais fundamental para o desenvolvimento temático do que a repetição de palavras significativas costuma ter em outras tradições narrativas” (2007, p, 143).

As reiterações de uma mesma palavra, dentro de narrativas bíblicas, têm função, conforme nos informa Alter (2007), de “apoio ao desenvolvimento de um tema e para estabelecer ligações esclarecedoras entre episódios aparentemente díspares” (ALTER, 2007, p, 145). O que o autor chama de *repetição de palavras-chave* está bastante próximo do *arquétipo* literário, conforme definido por Frye, uma vez que ambos são passíveis de ser caracterizados como “(...) [uma] repetição de uma imagem concreta, de uma qualidade sensorial, de uma ação ou objeto ao longo de uma determinada narrativa” (2004, p, 147). O crítico literário estadunidense Leland Ryken¹⁶⁶ ainda nos diz que “todos os arquétipos são exemplos de repetições e recorrências” (RYKEN, 2007, p, 171). Se observa, portanto, como a construção imagética de uma obra passa necessariamente pela montagem estilística dela.

No caso do romance de O’Connor, é notável a presença dos diferentes tipos de repetição bíblica. Na próxima seção, por exemplo, observamos como a repetição do termo *silence* se revela de grande importância para o entendimento do personagem Rayber. Um leitor desatento poderia tomar o recurso da repetição — repetição de mesmas palavras em sequência, ou de um mesmo vocábulo-chave em diferentes contextos — como sinônimo de uma prosa rudimentar, pouco acabada, não levando em consideração, dessa forma, o legado bíblico deste modo de construção estilística. A respeito da importância das repetições para a compreensão mais acurada da *Bíblia*, ainda nos diz Alter que:

mas que se converte após o encontro com o Cristo. Tarwater tem um encontro com uma criança negra num poço, nas páginas finais de *The Violent Bear It Away*.

¹⁶⁴ Os céus declaram a glória de Deus e o firmamento anuncia a obra das suas mãos (*Salmo 19,1*). Um evidente exemplo de paralelismo.

¹⁶⁵ Meu filho Absalão, meu filho, meu filho, Absalão! Quem me dera que eu morrera por ti, Absalão, meu filho, meu filho! (*II Samuel 18,33*). Um exemplo de reiteração sucessiva, apresentado pelo próprio Alter (2007, p, 143).

¹⁶⁶ Em sua obra *Formas literárias da Bíblia* (2017), dicionário bastante instrutivo sobre as diferentes formas literárias adotadas pela *Bíblia*.

Nas histórias da Bíblia, a linguagem nunca é concebida como um invólucro transparente dos eventos narrados ou como um adorno estético desses acontecimentos, e sim como um componente integral e dinâmico – uma dimensão dominante – do que está sendo narrado. Deus criou o mundo com a linguagem, e é pela linguagem que revela Sua intenção na história dos homens. A visão bíblica é moldada por uma confiança absoluta numa coerência final do sentido transmitido pela linguagem. Inserindo-os por meio da repetição numa trama intrincada de palavras, a narrativa bíblica relata o curso da ação e o discurso dos homens e mulheres sempre em perspectiva fatídica de sua convergência e divergência em relação às ordens divinas. Repetidas vezes nos damos conta do poder das palavras sobre as coisas. Deus ou um de seus intermediários ou mesmo uma autoridade puramente humana fala: o homem repete e cumpre as palavras da revelação, repete e exclui, repete e transforma, mas a mensagem original e urgente está sempre lá, a ser confrontada, uma mensagem que, na potência da sua formulação verbal concreta, não se deixa esquecer ou ignorar (ALTER, 2007, p, 172).

Ao longo das diversas narrativas bíblicas, palavras-chave são reiteradas com o propósito de demarcar determinados temas — pensemos nos termos primogenitura, aliança, sacrifício, holocausto, todos presentes no *Gênesis* (e que foram lidos, à luz da tipologia cristã, como prefigurações do Cristo — reiterando, na imagem do Cristo, a presença das temáticas recorrentes do *Velho testamento*). As sucessivas quedas e restaurações de Israel, repetidas e reiteradas, aludidas na crucificação e na ressurreição do Messias, revelam e reafirmam o *mythos* de queda e redenção da *Bíblia*. Se a linguagem econômica serve aos propósitos teológicos da *Bíblia*, numa construção que esvazia o mundo para a manifestação do divino; e se, de modo correspondente, o estilo paratático é conectado aos imperativos religiosos e morais desse texto, apresentando um universo onde não há protagonistas, no qual as informações são disponibilizadas de maneira descentralizada; assim também as repetições não estão desconectadas da mensagem bíblica, servindo, portanto, como uma sucessiva e incansável e contínua e definitiva reafirmação das mesmas prerrogativas — que não querem ser esquecidas, que não aceitam ser apagadas, e que se recusam a ser ignoradas.

3.3. RUMO AO SILÊNCIO

Rayber é introduzido na segunda página do romance, sendo apresentado como um “professor (...) que não tinha os seus próprios filhos na época, e queria criar o filho de sua irmã falecida de acordo com as suas próprias ideias” (O’CONNOR, 2007, p, 4)¹⁶⁷. É revelado, pouco depois, que Mason resgatou Tarwater — o raptando — de ser criado pelo professor. Somos posteriormente informados que Rayber, quando criança, é igualmente raptado e batizado pelo tio profeta; e que, anos mais tarde, se revolta, renegando o seu batismo. Após o sequestro de Tarwater, o professor ainda tenta recuperar o sobrinho, mas é baleado pelo tio (e o som do tiro o deixa surdo).

No período em que esteve com Mason, após ser levado à Powderhead, é descrito que o pequeno Rayber “nunca tinha visto bosques ou entrado num barco ou pescado um peixe ou andado em estradas não pavimentadas, e eles juntos fizeram todas essas coisas” (O’CONNOR, 2007, p, 64)¹⁶⁸. A mãe de Rayber, em contrapartida, apenas percebe que o filho havia desaparecido três dias após o sequestro, e ainda esperou um novo dia para mandar o pai ir buscá-lo. Quando ele aparece na clareira, nos é revelado que o professor “ficou em desespero em ter de ir embora” (O’CONNOR, 2007, p, 65)¹⁶⁹. O pequeno Rayber, claramente, gostou do período em que esteve com Mason.

Anos se passam e o jovem Rayber passa a detestar a fé que o tio incutiu em seu coração — considerando-a como uma espécie de maldição. Ele tem uma irmã mais nova, que engravida de certo jovem, num relacionamento estimulado pelo próprio Rayber, pois queria ajudar na “autoconfiança da irmã” (O’CONNOR, 2007, p, 57)¹⁷⁰. A criança que nasce se torna Tarwater. Algum tempo depois, os três membros da família, o pai, a mãe e a irmã de Rayber, morrem num acidente de carro. Após esse evento traumático, o pai de Tarwater, o jovem amigo do professor, comete suicídio. Assim, restam somente Rayber, Tarwater e Mason. E o tio-profeta arranca o sobrinho-neto das mãos do sobrinho-ateu.

¹⁶⁷ “a schoolteacher who had no child of his own at the time and wanted this one of his dead sister’s to raise according to his own ideas.”

¹⁶⁸ “and as he had never seen woods before or been in a boat or caught a fish or walked on roads that were not paved, they did all those things too and, his uncle said, he even allowed him to plow.”

¹⁶⁹ “the schoolteacher was in despair at having to leave.”

¹⁷⁰ “he thought it would contribute to her *self-confidence*.”

O pai de Rayber é descrito por Mason como um homem que se considerava “um profeta também, um profeta do seguro de vida (...) que protegia a família de eventos inesperados” (O’CONNOR, 2007, p, 58)¹⁷¹; um corretor de seguro de vidas, aparentemente. E ainda assim, o “profeta do seguro de vidas” não somente não conseguiu antever eventos inesperados, como também não assegurou as vidas de sua família, morrendo junto com eles num acidente na estrada. A mãe de Rayber é chamada de “uma puta bêbada” (O’CONNOR, 2007, p, 127)¹⁷², não poucas vezes por Mason. Se os termos são reprováveis para se referir a uma mulher, o comportamento dela não é nem um pouco irrepreensível — ela levou três dias para perceber que o filho estava desaparecido, e mais um dia inteiro para mandar resgatá-lo. Quando o pai de Rayber vai buscá-lo, ele ainda diz que “a mãe dele o quer de volta. Eu não sei o porquê. Você poderia ficar com ele, por mim, mas sabe como ela é” (O’CONNOR, 2007, p, 127)¹⁷³. A criança é apenas um apetrecho — alguma coisa que se esquece, é deixada de lado, tomada de volta — para a sua família. Rayber não era amado pelos seus próprios pais. O insano Mason é a primeira pessoa a considerar com ternura e carinho a existência (ao raptar a criança, batizá-la, e tentar salvar a sua alma) de Rayber.

Quando o pai de Tarwater comete suicídio, o tio-profeta nos diz que “foi um alívio para o professor, porque ele desejava criar o bebê sozinho” (O’CONNOR, 2007, p, 57)¹⁷⁴. Quando a família morre num acidente, ele também nos diz que “ninguém ficou mais feliz com o acidente do que ele [Rayber]” (O’CONNOR, 2007, p, 66)¹⁷⁵. Entretanto, segundo Mason, quando confrontado com a ideia da morte do tio, o sobrinho se exasperava: “ele não se importava com os três que tinham sumido, mas quando pensava na minha morte, era como se ele estivesse perdendo alguém pela primeira vez” (O’CONNOR, 2007, p, 67)¹⁷⁶. As palavras do profeta sobre o temperamento e o caráter do sobrinho parecem se confirmar nas ações de Rayber, ao longo do romance, nos mostrando que Mason é uma fonte fidedigna.

¹⁷¹ “He said he was a prophet too, a prophet of life insurance, for every right-thinking Christian, he said, knew that it was his Christian duty to protect his family and provide for them in the event of the unexpected.”

¹⁷² “A drunken whore.” Mason se refere à irmã como “whore” pelo menos onze vezes ao longo do romance.

¹⁷³ “His mother wants him back, Mason. I don’t know why. For my part you could have him but you know how she is.”

¹⁷⁴ “The lover had shot himself after the accident, which was a relief to the schoolteacher for he wanted to bring up the baby himself.”

¹⁷⁵ “And when he got shut of the three of them in that crash, nobody was gladder than he was.”

¹⁷⁶ “He hadn’t cared if the other three were wiped out but when he thought of me going, it was like he was losing somebody for the first time.”

Portanto, o que podemos observar, com todas essas citações, é que enquanto a simples possibilidade da morte de Mason é devastadora para Rayber, o restante da família não tem nenhuma importância para o professor, a ponto de o personagem ficar feliz com a morte dos familiares. Percebe-se, dessa forma, que toda a história da família Tarwater é marcada de eventos *trágicos* — alcoolismo, depressão, acidente inesperados, suicídio. No entanto, o tratamento para essas tragédias é dotado de altíssimo grau de ironia. Narrados pela perspectiva de Mason, nas memórias de Tarwater, todos os acontecimentos envolvendo os Tarwaters são relatados com certo grau de sarcasmo: a irmã é uma “puta bêbada” que recebeu o que merecia; o pai era um “profeta do seguro de vida” que não conseguiu assegurar a família; o professor ficou feliz com todo mundo morrendo. É como se a obra nos impedisse de lamentar esses infortúnios. Esse recurso, convém mencionar, também tem relação com a *Bíblia*.

Se o *mythos* bíblico é uma narrativa cômica, e a história de Tarwater reproduz esse já mencionado esquema, todo o movimento da família de Rayber caminha em direção curiosamente oposta — não rumo à redenção, mas à aniquilação. Não é uma tragédia, contudo, antes uma sátira. Quando alguma narrativa bíblica não segue o caminho da redenção, isto é, não é moldada pela estrutura da comédia, a *Bíblia* não “vê este movimento como trágico, mas simplesmente como irônico: ela se concentra no colapso final, e minimiza, ou até ignora o elemento heroico nas realizações históricas que o precedem” (FRYE, 2004, p, 213). Há uma porção de figuras bíblicas que são satirizadas: os monarcas Saul e Acab, Judas Iscariotes, ou mesmo o próprio Satanás. A sátira, enquanto modo, conforme delimitada por Frye, se caracteriza como uma “ironia militante” na qual “ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos” (FRYE, 2006, p, 369). Segundo o crítico canadense:

A sátira requer, pelo menos, uma fantasia indicativa, um conteúdo que o leitor reconheça como grotesco e, pelo menos, um padrão moral implícito, sendo este último essencial em uma atitude militante em face da experiência. (...) O satirista tem que selecionar suas absurdidades, e o ato de seleção é um ato moral (FRYE, 2006, p, 369).

The Violent se concentra somente nos colapsos dessa família, sendo notável como não é mencionado nenhum aspecto positivo sobre essas pessoas. Um padrão moral implícito é constantemente notado nos comentários de Mason (a família inteira

está inalteradamente debaixo do olhar condenatório do profeta). Assim sendo, os destinos dessas figuras são ironizados, uma vez que eles são apresentados como merecedores das desgraças que lhes são acometidas. A tragédia requer algum grau de injustiça — sofrimentos imerecidos —, enquanto a família Tarwater, nas palavras de Mason, é inteiramente responsável por toda a fúria que recai sobre ela.

Um dos personagens cujo o enredo é mais ironizado, dentro da *Bíblia*, é o monarca Acab, antagonista do ciclo de histórias de Elias e Eliseu, tão importante nesta dissertação. O então líder de Israel é retratado como o pior de todos os monarcas — porém, isso nada tem a ver com o seu desempenho político, mas unicamente porque o líder desobedecia a Deus, cometendo o pecado da idolatria. O interesse político da *Bíblia* é manifesto geralmente quando este se relaciona com alguns de seus preceitos morais e teológicos. Acab é um homem covarde, manipulado pela esposa, amedrontado, indeciso, infantil, imaturo e patético — e o ciclo de narrativas que o envolve faz questão de ressaltar todas essas suas características demeritórias. A sua morte é bastante significativa quanto a esses aspectos. Após entrar numa peleja contra a Síria (*I Reis* 22), e se camuflar como um soldado comum no meio da guerra, numa vã tentativa de escapar da morte, o líder de Israel é assassinado conforme a sequência abaixo:

(...) E um certo homem apontou o arco para o acaso, e feriu o rei de Israel entre as juntas de sua armadura; então, ele disse ao seu cocheiro, vire para o outro lado, e me leve para fora do combate; pois eu estou ferido.

E a batalha cresceu naquele dia, e o rei foi sustentado no carro defronte aos sírios, e morreu à tarde, e o sangue de sua ferida corria para dentro do carro.

(...) E o rei morreu e foi levado para a Samaria; e esses enterraram o rei na Samaria.

E alguém lavou a carruagem num poço de Samaria; e os cães vieram e lambeiram o sangue do rei, onde as prostitutas se lavavam; tudo de acordo com o que o Senhor havia dito (*I Reis*, 22, 34 – 38).¹⁷⁷

O líder de Israel é morto com um tiro de flecha, lançado ao horizonte (!), por um homem comum (!), morrendo como um mero soldado (!), e com o seu sangue lambido

¹⁷⁷ And a certain man drew a bow at a venture, and smote the king of Israel between the joints of the harness: wherefore he said unto the driver of his chariot, Turn thine hand, and carry me out of the host; for I am wounded. And the battle increased that day: and the king was stayed up in his chariot against the Syrians, and died at even: and the blood ran out of the wound into the midst of the chariot. And there went a proclamation throughout the host about the going down of the sun, saying, Every man to his city, and every man to his own country. So the king died, and was brought to Samaria; and they buried the king in Samaria. And one washed the chariot in the pool of Samaria; and the dogs licked up his blood; and they washed his armour; according unto the word of the Lord which he spake.

por cães (!), num poço onde as prostitutas se lavam (!). É como se a *Bíblia* retirasse qualquer possibilidade de lamentação sobre Acab — a sua morte é simplesmente feia, abjeta e desonrosa, tão absurda que provoca não o pavor, mas o desprezo. E ele não está sozinho. O monarca Saul se suicida com uma lâmina no ventre, um desfecho que igualmente parece sufocar qualquer sentido mais elevado para o seu sofrimento. Hamã, o vilão genocida do *Livro de Ester*, é ironicamente assassinado na mesma forca preparada para Mardoqueu (o seu rival judeu) — e em seguida uma festa é feita em comemoração pela sua morte. E não podemos nos esquecer de Judas Iscariotes, cujo dinheiro ganho com sua traição é usado para comprar um cemitério para estrangeiros, enquanto ele se enforca e tem as entranhas espalhadas pelo chão — outra morte completamente indigna para personagem significativo no drama da ressurreição. A *Bíblia* está constantemente afirmando que quando personagem não está predestinado ao desfecho redentivo, não há nada de glorioso ou elevado em suas lamúrias e sofrimentos, mas apenas ecos de ironias aos finais erráticos dessas figuras.

Podemos afirmar, portanto, sempre com certa cautela, tendo em vista a amplitude do tema da sátira no contexto bíblico¹⁷⁸, que as trajetórias dos personagens bíblicos se dividem entre cômicos (como Jó ou Cristo) onde o sofrimento é parte do processo de redenção (assim também acontece em Tarwater), ou satíricos (como Acab ou Hamã), no qual o sofrimento inglório é ironizado e as possibilidades de lamentação são aparentemente amputadas.

O modo satírico dentro das obras de O'Connor, sobretudo em *Wise Blood* (2007), é um assunto bastante frutífero, mas a nossa breve discussão aqui está interessada em outro ponto: a espécie de sátira que a autora faz em relação ao enredo de Rayber. É perceptível algumas semelhanças entre a figura do monarca Acab e o professor. A primeira delas (e mais evidente) é a dificultosa relação com os profetas. O reinado de Acab, conforme relatado no *I Livro dos Reis*, é marcado por forte campanha de perseguição aos profetas — em partes conduzida pela rainha Jezebel. Antes de ser assassinado, há uma série de confrontos entre Acab e Elias. Possivelmente, nenhum outro monarca da *Bíblia* foi tantas vezes confrontado pela voz divina, manifestada pelos profetas. Em síntese, em ambas as narrativas, existe uma tensão aparente nas relações

¹⁷⁸ Obviamente não estamos tratando do tema aqui de forma aprofundada, mas o mencionamos de passagem porque é importante na compreensão do lugar de Rayber dentro do esquema bíblico de O'Connor.

entre as autoridades civis (o monarca, o intelectual) e as autoridades religiosas (os dois profetas bíblicos, os dois profetas de O'Connor).

Rayber é também um homem rico. Anos depois da morte da família, e sequestro do sobrinho, ele se casa com uma mulher chamada de Bernice Bishop, que Mason se refere somente como “a mulher rica (*the welfare-woman*)” (O'CONNOR, 2007, p. 8). Bernice tem participação limitada ao longo do romance, sendo mencionada somente ocasionalmente — ela aparentemente abandonou Rayber após o nascimento de Bishop, não sem deixar uma confortável quantia de dinheiro. Assim, a personagem parece uma alusão à rainha Jezebel, a principal responsável pelos feitos do reinado de Acab.

Comentamos no capítulo anterior sobre os padrões de repetição (as palavras-chave) dentro do bíblico. Para afinarmos os nossos comentários sobre Rayber, esses elementos são importantes de serem notados agora. Conforme comentamos, o professor leva três tiros de Mason ao tentar resgatar Tarwater. Um dos tiros atinge de raspão a orelha dele, deixando-o surdo. Uma das palavras-chave mais reiteradas ao longo do romance é o verbo *escutar* (*listen*). Ao longo de toda a obra, o vocábulo surge num total de quarenta e nove vezes (com suas variações, como *listening*) e, em todas elas, de modo geral, associadas ao personagem Mason: o profeta morto está sempre dizendo alguma coisa, sempre falando alguma coisa, a sua voz ressoando para alguém.

Rayber, por outro lado, não consegue escutar. Ele é surdo por causa do tiro. Ele está envolvido em silêncio (*silence*). Quando Tarwater chega à cidade e procura o seu tio pela primeira vez, ele liga de um telefone público à casa do professor, mas é atendido por Bishop — e do outro lado da linha ele escuta “um silêncio sobre um telefone, mas não um silêncio que parecia vazio” (O'CONNOR, 2007, p. 82)¹⁷⁹. Num outro momento, ao se encontrar com Rayber, o garoto percebe um “silêncio como se fosse seu inimigo pessoal”, em seguida, um “inexplicável silêncio desceu sobre ele” (2007, p. 86)¹⁸⁰. Silêncio, em sua compleição na *Bíblia*, costuma aparecer tanto como solenidade: o silêncio que deve ser feito na presença da divindade (como em *Habacuque 2,20*), quanto como algo sinistro e tenebroso, um símbolo da morte definitiva para os ímpios (como no *Salmo 31,18 – 19*). Ambos os significados do arquétipo aparecem na obra de O'Connor — o silêncio solene de Bishop, e o silêncio sinistro de Rayber.

¹⁷⁹ “There was a silence over the telephone but it was not a silence that seemed to be empty.”

¹⁸⁰ “Finally he stopped and the implacable silence descended around him, immune to his fury.”

O confronto mais simbólico entre o *silence* que acompanha Rayber e o *listen* que se espalha por todo o romance acontece numa cena bastante significativa. Em sua segunda noite, o jovem Tarwater deixa a casa do tio durante a madrugada, e vaga solitário pelas ruas noturnas da cidade. Quando Rayber percebe que o garoto está saindo, ele decide sair atrás e perseguir (escondido) o sobrinho. Em certo momento, ambos se encontram de frente a um pequeno templo pentecostal, no qual uma garota, também autodenominada profeta, realiza uma pregação.

Rayber fica do lado de fora observando o culto da janela. Ele se enfurece com o que acredita ser uma exploração da criança pelos pais, pois sente piedade de todas “as crianças oprimidas — ele mesmo (*himself*) quando criança, Tarwater oprimido pelo velho, essa criança oprimida pelos pais, Bishop oprimido pelo simples fato de ter nascido” (2007, p, 130)¹⁸¹. No entanto, o personagem “esquece de si mesmo (*himself*) e escuta (*listened*) o que a garota estava dizendo” (2007, p, 131). A narração do romance não faz nenhum juízo de valor a respeito da mini pastora, que Rayber acredita veementemente estar sendo explorada pelos pais, mas permite que contemplemos algumas das belas imagens que a menina constrói ao longo de seu sermão:

"Escutem todos vocês", ela disse e abriu os braços, "Deus disse ao mundo que enviaria um rei e o mundo esperava. O mundo pensou, um velocino de ouro servirá para Sua cama. Prata e ouro e penas de pavão, mil luminares na cauda de um pavão bastarão para o Seu cinto" (O'CONNOR, 2007, p, 130).¹⁸²

Em determinado momento, a garota percebe que um estranho está assistindo ao culto, do lado de fora. Rayber sente que uma “misteriosa conexão se estabeleceu entre os dois” (2007, p, 131)¹⁸³. Ela passa então a direcionar todas as palavras para Rayber. Numa sucessão de repetições do *listen* em seu discurso, a garota diz, “escutem todos vocês (*Listen you people*)”, seguindo de, “escute mundo (*Listen world*)”, e também, “me escute, mundo (*Listen to me, world*)”, afirmando para que “[todos] escutem o meu aviso. A Santa Palavra está na minha boca (*Listen to this warning. The Holy Word is in*

¹⁸¹ His pity encompassed all exploited children -- himself when he was a child, Tarwater exploited by the old man, this child exploited by parents, Bishop exploited by the very fact he was alive.

¹⁸² "Listen you people", she said and flung her arms wide, "God told the world He was going to send it a king and the world waited. The world thought, a golden fleece will do for His bed. Silver and gold and peacock tails, a thousand suns in a peacock's tail will do for His sash."

¹⁸³ He felt that some mysterious connection was established between them.

my mouth)”, e finaliza o seu discurso dizendo: “(...) escutem todos vocês, pois eu vejo uma alma condenada diante dos meus olhos! Eu vejo um homem morto que Jesus não ressuscitou (*Listen you people, she shrieked, I see a damned soul before my eye! I see a dead man Jesus hasn't raised*)” (2007, p, 132 – 134). Escutem, escutem, escutem — mas Rayber não pode escutar os gritos dela, não apenas porque é um homem surdo, mas porque escolheu viver mergulhado em silêncio; ele escuta e não entende, escuta e não capta, escuta e ignora. A pregadora chega a questionar, aos gritos: “você é surdo à Palavra de Deus? Deus está purificando os seus olhos com fogo!” (2007, p, 134).¹⁸⁴ Ao último brado dela, o surdo entra em desespero para cessar todo o som, assim:

Ele tateou ferozmente ao seu redor, batendo nos bolsos do casaco, na cabeça, no peito, sem conseguir encontrar o interruptor que cortaria a voz. Então, sua mão tocou o botão e o desligou. Um silêncio tenebroso e confortante o envolveu como um abrigo após uma tempestade (O'CONNOR, 2007, p, 130).¹⁸⁵

Após retornar ao seu silêncio “tenebroso e confortante” o personagem volta a se reencontrar com Tarwater. Toda essa sequência, é importante ressaltar, é narrada da perspectiva de Rayber, em um dos poucos momentos no qual seguimos ao professor, com a narração cerrada nele. Reunidos, o sobrinho e o tio “vão embora em silêncio” (O'CONNOR, 2007, p, 136)¹⁸⁶. A reiteração de palavras, como se observa no caso do *listen* e do *silence*, não é um recurso acidental. Tampouco é apenas uma reutilização de um dispositivo bíblico com finalidade puramente estilística. Pelo contrário, o estilo serve aos propósitos da obra — *listen* é reiterado pois este é um romance a respeito de profetas, homens que carregam a mensagem de Deus, e que gritam violentamente essa mensagem indesejada ao mundo secular; e o *silence* ao redor de Rayber é um símbolo apropriado ao homem moderno, envolto em seu próprio desejo de se manter surdo, e incapacitado de escutar (ou entender) a mensagem bíblica. Ironicamente, a surdez de Rayber é causada por Mason. O profeta é paradoxalmente um instrumento usado para

¹⁸⁴ "Are you deaf to the Lord's Word? The Word of God is burning Word to burn you clean, burns man and child, man and child the same, you people! Be saved in the Lord's fire or perish in your own! Be saved in..."

¹⁸⁵ "He was groping fiercely about him, slapping at his coat pockets, his head, his chest, not able to find the switch that would cut off the voice. Then his hand touched the button and he snapped it. A silent dark relief enclosed him lie shelter after a tormenting wind."

¹⁸⁶ "Rayber turned and they walked away in silence."

batizar Rayber (e, dessa forma, permitir a redenção dele), mas também para castigá-lo (tornando-o surdo e, conseqüentemente, impedindo a redenção de Rayber).

Grifamos anteriormente o *himself*, e observemos agora essa outra repetição chave relacionada a Rayber. O pronome aparece, impressionantemente, cento e quarenta vezes ao longo da obra, na maioria das vezes acompanhando Rayber. O personagem enxergava “si mesmo (*himself*) seccionado em dois — um racional e um violento” (2007, p, 139)¹⁸⁷. Em outro momento, é dito que ele “mantinha a si mesmo (*himself*) em pé numa linha tênue entre a loucura e o vazio. (...) Ele reconhecia que, de forma silenciosa, ele vivia uma vida heroica” (2007, p, 114)¹⁸⁸. A loucura e a violência, conforme já argumentamos, são associados à figura de Mason — e, assim sendo, à fé cristã. Em contraposição, a racionalidade que Rayber anseia a todo momento é uma maneira de neutralizar essa fé irracional e incontrolável que ainda se manifesta nele.

A relação entre Bishop e Rayber é marcada por essa tensão. Rayber tenta constantemente controlar o amor que sente pelo seu filho pequeno — porque ele pressente, em seu íntimo, que esse sentimento, tão irracional e incontrolável, o conduziria a se reconectar com a crença absurda que ele havia batalhado para expulsar de dentro de si. Numa das cenas mais tocantes do romance, temos um vislumbre dessa luta que Rayber trava contra o amor de seu próprio filho:

Ele [Bishop] conseguia se lavar sozinho (*wash himself*), se vestir sozinho (*dress himself*), se alimentar sozinho (*eat himself*), ir ao banheiro sozinho (*go to the toilet by himself*) e fazer sanduíches de pasta de amendoim, embora às vezes colocasse o pão dentro da pasta. Na maior parte do tempo, Rayber vivia com o filho sem estar dolorosamente ciente de sua presença, mas haviam os momentos em que, precipitando-se à alguma parte inexplicável em si mesmo (*himself*), ele experimentava um amor tão ultrajante pelo garoto que era lançado num estado de choque e depressão por dias, temendo por sua própria sanidade. Era apenas um toque da maldição que estava em seu sangue.

Sua maneira normal de olhar para Bishop era como uma incógnita que significava a hediondez geral do destino. Rayber não acreditava que ele mesmo (*himself*) havia sido formado à imagem e semelhança de Deus, mas que Bishop havia sido, disso não tinha dúvidas. O menino fazia parte de uma equação simples que não exigia solução, exceto nos momentos em que, com pouco ou nenhum aviso, ele se sentia (*himself*) dominado por esse amor terrificante. Qualquer coisa que ele

¹⁸⁷ “Rayber felt afflicted with a peculiar chilling clarity of mind in which he saw himself divided in two -- a violent and a rational self.”

¹⁸⁸ “He recognized that in silent ways he lived an heroic life.”

dedicasse o seu olhar por algum tempo poderia provocar o sentimento. Bishop não precisava nem estar por perto.

Poderia ser um pedaço de pau ou uma pedra, o traço de uma sombra, o andar cambaleante de um velho cruzando a calçada. Se, sem refletir, ele se dedicasse (*himself*) a uma dessas coisas, se sentia, repentinamente, tomado por uma onda mórbida de amor que o aterrorizava – forte o suficiente para jogá-lo ao chão num ato de incontível adoração. Era completamente anormal e irracional.

Ele não tinha medo do amor em geral. Conhecia o seu valor e sua utilidade, o enxergava como uma ferramenta transformadora em casos em que nada mais havia funcionado, como no caso de sua pobre irmã. Nada disso tinha a mínima relação com o que sentia nesses momentos por Bishop. O que o dominava era de uma ordem totalmente diferente. Não era do tipo que pudesse servir para o seu aperfeiçoamento ou para o de uma criança. Era um amor sem razão, amor por algo sem futuro, amor que parecia existir apenas por ele mesmo (*itself*), imperioso e exigente, o tipo que o fazia fazer (*himself*) papel de tolo num instante (O’CONNOR, 2007, p, 113).¹⁸⁹

Algumas páginas após a sequência acima, o professor diz para Tarwater que o seu próprio filho foi “um erro da natureza” (O’CONNOR, 2007, p, 116), numa das declarações mais cruéis do livro. A criança desabilitada é tema recorrente na obra de O’Connor (um reflexo da própria condição doente da autora), que aparece em contos como *The River* e *The Lamé Shall Enter First*. A escritora enxergava nos pequenos fragilizados alvos fáceis para o ímpeto utilitarista e eugenista (presente em Rayber, conforme verificaremos), a própria imagem do Cristo crucificado — inteiramente dependentes do amor divino, feitos para mostrar ao mundo que o Deus bíblico veio para os desamparados, aos verdadeiramente oprimidos e desabilitados deste mundo.

¹⁸⁹ “He could wash himself, dress himself, feed himself, go to the toilet by himself and make peanut butter sandwiches though sometimes he put the bread inside. For the most part Rayber lived with him without being painfully aware of his presence but the moments would still come when, rushing from some inexplicable part of himself, he would experience a love for the child so outrageous that he would be left shocked and depressed for days, and trembling for his sanity. It was only a touch of the curse that lay in his blood.

His normal way of looking on Bishop was as an x signifying the general hideousness of fate. He did not believe that he himself was formed in the image and likeness of God but that Bishop was he had no doubt. The little boy was part of a simple equation that required no further solution, except at the moments when with little or no warning he would feel himself overwhelmed by the horrifying love. Anything he looked at too long could bring it on. Bishop did not have to be around.

It could be a stick or a stone, the line of a shadow, the absurd old man’s walk of a starling crossing the sidewalk. If, without thinking, he lent himself to it, he would feel suddenly a morbid surge of the love that terrified him -- powerful enough to throw him to the ground in an act of idiot praise. It was completely abnormal and irrational.

He was not afraid of love in general. He knew the value of it and how it could be used. He had seen it transform in cases where nothing else had worked, such as with his poor sister. None of his had the least bearing situation. The love that would overcome him was of a different order entirely. It was not the kind that could be used for the child’s improvement or his own. It was love without reason, love for something futureless, love that appeared to exist only to be itself, imperious and all demanding, the kind that would cause him to make a fool of himself in an instant.”

A repetição do *himself* associado a Bishop, no começo da sequência, nos fornece a imagem de uma criança solitária e absolutamente desamparada, que precisa se virar sozinha, uma vez que negligenciada pelo progenitor que a despreza. Só que esse desprezo não ocorre de forma inconsciente, mas numa luta frequente e consciente para conservá-lo, pois no fundo um amor terrificante, um amor incontrolável, que o levaria (*himself*) a agir feito um idiota dominado pelo amor, o tentava de todas as maneiras — batalhando para acessar o seu coração. A sequência de repetições do *himself* culmina num *itself* ao final da cena — não mais o indivíduo, mas o amor por ele mesmo, o amor sem explicação, o amor que não pode ser usado para nada, o amor sendo apenas amor e servindo somente como amor. Esse sentimento tão independente não pode ser submetido aos caprichos egoístas de Rayber, tão autocentrado nele mesmo, e por isso o professor o rejeita. E ele o rejeita às últimas consequências.

Posteriormente, nos é revelado que o pai tentou assassinar o próprio filho afogado há certo tempo. A cena preconiza o desfecho da criança — só que quem realmente age, e realiza o afogamento, ao final do romance, é o próprio Tarwater. O momento se inicia assim:

Ele o havia levado à praia, a trezentos quilômetros de distância, com a intenção de efetuar o acidente o mais rápido possível e voltar enlutado. Era um lindo trecho semeado na ondulação gradual do oceano. Não havia nada para ser visto, exceto uma extensão de mar, céu e areia, e uma ou outra figura, como um pedaço de madeira, à distância. Ele levou o filho nos ombros e quando estava com metade do peito afundado na água, o ergueu, jogou a criança sorridente para o alto e, em seguida, a mergulhou rapidamente de costas abaixo da superfície e a segurou lá, sem olhar para o que estava fazendo, exceto ao alto para um imperturbável céu como testemunha, não totalmente azul, não totalmente branco (O'CONNOR, 2007, p, 142).¹⁹⁰

Rayber leva o filho para o meio do mar “apenas com um céu imperturbável como testemunha” para realizar o seu plano eugenista. Novamente o elemento aquático surge num momento significativo da obra. O personagem acredita estar sozinho, mas a natureza está ao seu redor: como testemunha. A cena prossegue assim,

¹⁹⁰ “He had taken him to the beach, two hundred miles away, intending to effect the accident as quickly as possible and return bereaved. It had been a beautiful stretched sown into the gradual swell of ocean. There was nothing to be seen but a expanse of sea and sky and sand and an occasional figure, stick-like, in the distance. He had taken him out on his shoulders and when he was chest deep in the water, had lifted him off, swung the delighted child high in the air and then plunged him swiftly below the surface on his back and held him there, not looking down at what he was doing but up, at an imperturbable witnessing sky, not quite blue, not quite white.”

Uma forte pressão crescente começou sob suas mãos e rigidamente ele colocou mais e mais força para baixo. Em um segundo, ele sentiu que estava tentando conter um gigante. Atônito, ele se permitiu (*himself*) olhar. O rosto sob a água estava furiosamente contorcido, retorcido por alguma fúria primitiva para se salvar (*itself*). Ele liberou automaticamente a pressão oculta. Então, quando percebeu o que tinha feito, empurrou para baixo novamente com raiva e com toda a sua força até que a luta cessou sob suas mãos. Ele ficou suando na água, a boca tão frouxa quanto a da criança. O corpo, pego por uma leve onda, quase escapou dele, mas ele conseguiu voltar a si (*himself*) e agarrá-lo. Então, ao olhar para a criança, teve um momento de terror completo em que imaginou sua vida sem a criança. Ele começou a gritar freneticamente. Abriu caminho para fora da água segurando o corpo inerte. A praia que antes ele observava vazia havia se tornado povoada de estranhos que convergiam para ele de todas as direções. Um homem careca com shorts listrados de vermelho e azul começou imediatamente a administrar respiração artificial. Três mulheres chorando e um fotógrafo apareceram. No dia seguinte surgiu uma foto no jornal, mostrando o salvador, com o fundo listrado para a frente, amparando a criança. Rayber estava ao lado dele de joelhos, observando com expressão agonizante. A legenda dizia: PAI RADIANTE VÊ FILHO REVIVIDO (O'CONNOR, 2007, p. 143).¹⁹¹

Novamente o confronto entre o *himself* e o *itself*. A motivação de Rayber em tentar matar o filho é compreendida na chave da constante repetição do pronome *himself* — o professor deseja ter o controle de sua própria vida, de suas próprias emoções, de seu próprio destino. O amor pelo filho não o permite ter esse controle absoluto sobre si mesmo. Em *The Violent Bear It Away*, amor e fé são termos sinônimos. A fé maldita que o velho Mason incutiu na vida de Rayber é sinônimo do mesmo amor incontrolável que Rayber sente pelo filho. Ambos são o mesmo impulso irracional e selvagem que impede o domínio estéril e completo da razão, domínio que Rayber tanto almeja. O professor decide, então, aniquilar o mal pela raiz, dizimando com a vida do próprio

¹⁹¹ “A fierce surging pressure had begun upward beneath his hands and grimly he had exerted more and more force downward. In a second, he felt he was trying to hold a giant under. Astonished, he let himself look. The face under the water was wrathfully contorted, twisted by some primeval rage to save itself. Automatically he released his pressure. Then when he realized what he had done, he pushed down again angrily with all his force until the struggle ceased under his hands. He stood sweating in the water, his own mouth as slack as the child’s had been. The body, caught by an undertow, almost got away from him but he managed to come to himself and snatch it. Then as he looked at it, he had a moment of complete terror in which he envisioned his life without the child. He began to shout frantically. He plowed his way out of the water with the limp body. The beach which he had thought empty before had become peopled with strangers converging on him from all directions. A bald-headed man in red and blue Roman striped shorts began at once to administer artificial respiration. Three wailing women and a photographer appeared. The next day there had been a picture in the paper, showing the rescuer, striped bottom forward, working over the child. Rayber was beside him on his knees, watching with agonized expression. The caption said, OVERJOYED FATHER SEES SON REVIVED.”

filho. Só que a força — e daí vem novamente o *itself* neste momento — que está por detrás de Bishop é mais contundente que o ímpeto individualista e esterilizante de Rayber. Rayber pode resistir ao amor que o seduz constantemente, mas não pode simplesmente aniquilar este amor. Está além de seu domínio, e além de suas capacidades.

Nessa luta contra o amor, os reflexos de ironia já se apresentam. Após tentar e desistir de assassinar o próprio filho, uma notícia de jornal diz que PAI RADIANTE VÊ O FILHO REVIVER. A chamada é uma crueldade voltada contra o próprio Rayber. Os leitores sabem que ele não é um pai radiante, pois ele mesmo quem tenta matar o filho. Essa é apenas uma das ironias em torno de Rayber. Num mundo que grita constantemente a sua mensagem, o personagem é surdo, e batalha para permanecer envolto em silêncio. O amor que pode salvá-lo está sempre ao seu lado, entretanto ele mesmo escolhe simplesmente resistir a esse amor. E o professor rejeita esse amor, pois acredita que, dessa forma, poderia salvar a si mesmo. Rayber tenta exterminar esse amor e não consegue, e o próprio mundo ao seu redor o ironiza por isso. Rayber tenta perverter Tarwater e não consegue. Rayber tenta matar Bishop e também não consegue. E ao tentar controlar o seu amor irracional para salvar a si mesmo, o que encontra ao final é sua própria condenação. As chances de redenção estiveram ao alcance do professor, mas ele mesmo escolheu se manter surdo, envolto em silêncio e ignorância. As palavras de Mason, a presença de Tarwater, os gritos da pequena profeta, e, finalmente, o amor de Bishop — é como se várias portas estivessem abertas, clamando pela sua salvação, porém o professor se recusa a aceitar qualquer uma delas.

Após o assassinato de Bishop por Tarwater, temos finalmente a cena mais chocante do romance. E mais uma vez, uma caminhada marcada de ironias. O professor é o responsável por levar os dois garotos para o lago onde o homicídio é cometido. E é ele quem permite que ambos saiam juntos num bote pelo lago. Pouco antes da sequência ocorrer, o personagem tem uma “premonição de que se ele deseja salvar a si mesmo, ele precisaria correr imediatamente, essa trilha estava condenada” (2007, p, 153)¹⁹². Apesar desse aviso, ele não somente não deixa o lugar, como vai dormir enquanto o sobrinho e o filho ficam sozinhos no meio do lago. O destino de Rayber é todo traçado pelas suas próprias mãos, tudo é produto de suas próprias ações.

¹⁹² “He had an instant’s premonition that if he wished to save himself, he should leave at once, that the trip was doomed.”

Tarwater e Bishop vão para o meio do lago num bote. Rayber deseja “nada além de meia hora para ele mesmo, sem nenhum sinal deles dois” (O’CONNOR, 2007, p, 198). Ele desliga o seu aparelho para escutar e mais uma vez mergulha no silêncio. Rayber ainda reflete, antes de adormecer, que “indiferença é o maior grau que o ser humano pode atingir” e que “sentir nada é a verdadeira paz” (O’CONNOR, 2007, p, 200)¹⁹³. O professor prossegue em sua obsessiva caminhada em busca do nada, do vazio, da indiferença e do silêncio absoluto — enquanto seu filho, sua única esperança de ainda encontrar o amor, está num bote rumo à morte.

Ele adormece. Horas depois, quando acorda, encontra um “mensageiro pálido” estancado em sua porta (O’CONNOR, 2007, p, 202). O céu, neste momento, se torna um “buraco negro e (...) com uma estrada vazia da luz do luar atravessando o lago” (2007, p, 203). A natureza grita para Rayber novamente — só que dessa vez, finalmente, a mensagem que ele tanto ansiava. Sem sequer ser avisado, o pai tem consciência do que acabou de acontecer. Ele entende que “nenhum choro deve escapar” e luta para conter até que um grito escapa “finalmente, depois de séculos de espera, rumo ao silêncio” (2007, p, 203)¹⁹⁴. O silêncio definitivo finalmente chega a Rayber. Ele sabe que amanhã o lago será arrastado para Bishop. E então, ele novamente aguarda. Ele aguarda pela notícia que já conhece — não mais um pai radiante, não mais um filho revivido. Ele espera pela dor conhecida. Um amor tão selvagem e incontrollável só poderia conduzi-lo a uma indizível dor, igualmente incontível. Ele aguarda, mas surpreendentemente não é dor que ele encontra:

Ele esperava pela dor furiosa, a dor intolerável que era seu dever senti-la, que começaria para que ele pudesse ignorá-la, mas ele continuou sentindo nada. Ele parou na luz – com cabeça encostada na janela, e somente então quando percebeu que nenhuma dor viria que finalmente caiu em colapso (O’CONNOR, 2007, p, 204).¹⁹⁵

Wallace Stevens diz que o homem de neve “ele próprio nada, contempla nada que esteja ali e o nada que lá está” (2011, p, 31). Como o personagem do poema de Stevens, o professor encontra o seu (tão almejado) destino no nada — e no nada, nada

¹⁹³ “It seemed to him that this indifference was the most that human dignity could achieve, and for the moment forgetting his lapses, forgetting even his narrow escape of the afternoon, he felt he had achieved it. To feel nothing was peace.”

¹⁹⁴ “(...) as if were escaping, finally, after centuries of waiting, into silence.”

¹⁹⁵ “He stood waiting for the raging pain, the intolerable hurt that was his due, to begin, so that he could ignore it, but he continued to feel nothing. He stood light -- headed at the window and it was not until he realized there would be no pain that he collapsed.”

poderá ser visto e nada sentido e nada encontrado. Se o herói trágico é fruto das desventuras do destino, vítima de tragédias imerecidas, causadas por um erro trágico quase inconsciente, então Rayber é o oposto do herói trágico. Ele anseia pelo vazio, batalha conscientemente contra todas as possibilidades de sua salvação, resiste ao amor do filho, se envolve num desnecessário silêncio, e se recusa a escutar todos os gritos — do tio, da menina profeta, do seu interior. E ao final da obra, é cúmplice na morte do próprio filho — ainda que seja covarde demais até para reconhecer isso. Uma fresta de uma porta esteve aberta para o professor, ao longo de toda a sua trajetória, mas ele batalha tanto para fechá-la que finalmente consegue. A ironia, contudo, não deixa de se fazer presente. Ao encontrar o vazio, a indiferença e o silêncio, há tanto cobichados, o personagem não alcança a sua tão almejada liberdade, mas somente mais e mais espera.

3.4. UMA VISÃO DE AMOR

Expondo-te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor.

Festa do corpo de Deus. Adélia Prado.

Em sua análise, Alter (2007) comenta a respeito da “arte compósita” do texto bíblico, a sua capacidade de compor com tantos materiais, tão múltiplos e diversos, às vezes contraditórios¹⁹⁶. O relato nos *Evangelhos* é o exemplo que mais facilmente é lembrado, quando pensamos nessa fascinante multiplicidade dos materiais bíblicos, apesar de não ser levado em consideração pelo crítico. Todos os relatos da ressurreição de Cristo falam de um túmulo vazio — mas cada um deles com circunstâncias consideravelmente distintas. Em *Marcos* e *Lucas* são três mulheres que vão ao encontro do anjo na entrada do túmulo; em *Mateus* são somente duas. Em *João*, considerado a única testemunha ocular dos evangelistas, somente Maria Madalena e o próprio João encontram o sepulcro vazio. Madalena é o denominador comum das quatro versões; e o nome dela é o primeiro mencionado pelo Cristo ressurreto.

Não entraremos na discussão exegética em torno do tema, pois o nosso ponto é a variedade de perspectivas para um mesmo acontecimento: como cada evangelista narra, e cada qual com o seu estilo característico, uma versão a respeito do evento mais importante para o *mythos* bíblico. Ainda que somente um deles esteja mais próximo da concretude dos fatos, e os quatro concordem com o fundamental, que é a ressurreição, todos eles fazem parte da *Bíblia*; as quatro versões apresentam diferentes personagens, distintas perspectivas, e até diferentes diálogos — uma mesma visão, contudo.

O’Connor faz o mesmo em seu romance, num dos momentos chaves da obra, porém com apenas duas versões: a de Rayber e a de Tarwater. Ela não reproduz exatamente o mesmo que os evangelistas, que se complementam, mas usa de um procedimento bíblico — uma forma de repetição — para apresentar um princípio fundamental de seu romance: uma visão literal dos eventos e uma outra anagógica. A autora poderia, perfeitamente, elaborar as duas num mesmo instante, de forma

¹⁹⁶ A maior parte da análise de Alter leva em consideração eventos do *Gênesis*, na *Bíblia hebraica*.

simultânea, sem a necessidade de reiterá-las, alternando entre as percepções de Rayber e as de Tarwater, mas fraturaria o sentido bíblico. Ela prefere apresentar a mesmíssima cena, duas vezes, em dois capítulos diferentes, com duas perspectivas distintas: uma visão incompleta, e uma outra carregada de plenitude. Como anteriormente mencionamos, quase todo o romance é cerrado em Tarwater, com narração em terceira pessoa. Há, porém, algumas breves exceções, quando a narrativa se concentra em Rayber. Um desses momentos, é a já comentada sequência no templo pentecostal. Um outro momento, é quando ocorre o momento no parque, primeiramente apresentado partindo de Rayber, e posteriormente de Tarwater.

É o segundo dia do jovem profeta na cidade. Rayber leva os garotos ao parque. Bishop entra dentro de uma fonte no meio dele. Na versão do professor, o “sol brilha na cabeça branca de Bishop” e “Tarwater passa a se mover em direção a ele” (O’CONNOR, 2007, p, 144)¹⁹⁷. Rayber tem a impressão de que “estava cego” e que “algo estava acontecendo que se ele pudesse compreender, teria a chave para decifrar o futuro do garoto” (O’CONNOR, 2007, p, 145)¹⁹⁸. Não há muitos detalhes além desses. Num determinado momento, o professor tem um breve instante de iluminação: Tarwater estava se movendo para realizar o batismo de Bishop. Tomado de indignação, ao perceber a compulsão do garoto em “performar um rito tão vazio” (O’CONNOR, 2007, p, 146)¹⁹⁹, o professor retira o filho das águas, impedindo a realização do ato sacramental.

A mesma cena acontece novamente algumas páginas adiante, na perspectiva de Tarwater. Na versão do profeta, o momento ganha outros contornos, sendo apresentado de maneira bem mais detalhada, manifestando tudo o que Rayber não é apto a ver:

Eles caminhavam rumo às profundezas do parque e Tarwater começou a sentir novamente a aproximação do mistério. Ele gostaria de ter virado e corrido na direção oposta, mas tudo o conteve num instante. O caminho se abriu e eles contemplaram um espaço aberto no meio do parque, um círculo de concreto com uma fonte em seu centro. Água caía da boca de um leão de pedra dentro de uma piscina rasa em seu entorno, e assim que a criança viu a água, deu um pulo e se jogou na

¹⁹⁷ “The sun shone brightly on Bishop’s white head” e “Tarwater began to move toward him”.

¹⁹⁸ “He felt that something was being enacted before him and that if he could understand it, he would have the key to the boy’s future.”

¹⁹⁹ “(...) the ridiculous absurdity of performing the empty rite.”

direção dela, com os braços abertos como algo se libertando de uma prisão (O'CONNOR, 2007, p, 164).²⁰⁰

Eles caminham rumo às profundezas do parque. O professor é cego para ver o que está acontecendo. Tarwater, em sua versão, sente que está se aproximando do mistério. Os elementos da natureza são ressaltados. A visão continua:

O garoto permanecia sorrindo dentro da piscina, lançando os seus pés dentro da água como se quisesse sentir o molhado enxarcar os sapatos. O sol, que estava se alinhavando de nuvem em nuvem, emergiu por cima da fonte. Uma claridade ofuscante caiu sobre a cabeça do leão de mármore deixando áurea a corrente de água que saía de sua boca. E então, a luz, caindo gentilmente, pousou como uma mão sobre cabeça branca do garoto. O seu rosto poderia ser um espelho no qual o sol estacou para ver o seu reflexo (O'CONNOR, 2007, p, 164).²⁰¹

Durante todo esse momento, o amigo de Tarwater, a voz demoníaca, fica em silêncio, pois “não ousava falar diante da presença” (O'CONNOR, 2007, p, 164).²⁰². Tarwater, lentamente, começa a se locomover em direção às águas, exatamente como Rayber havia visto anteriormente, mas dessa vez “um rosto vacilante tentava se formar” aparece na superfície da piscina, até tornar-se distinguível como “magro, no formato de uma cruz” (O'CONNOR, 2007, p, 165). O garoto, entretanto, permanece irredutível, em sua obstinação rebelde, e afirma que não vai batizar Bishop, mas que o afogaria antes. Nesse momento, suas palavras eram “silenciosas contra o rosto em silêncio”²⁰³.

“O afogue, então, o rosto parecia dizer”: é a resposta final que um chocado Tarwater recebe (O'CONNOR, 2007, p, 165).²⁰⁴. A visão do rapaz acaba aqui.

²⁰⁰ “They had walked deeper into the park and he began to feel again the approach of mystery. He would have turned and run in the opposite direction but it was all on him in an instant. The path widened and they were faced with an open space in the middle of the park, a concrete circle with a fountain in the center of it. Water rushed out of the mouth of a stone lion’s head into a shallow pool below and as soon as the dim-witted boy saw the water, he gave a whoop and galloped off toward it, flapping his arms like something released from a cage.”

²⁰¹ “The child stood grinning in the pool, lifting his feet slowly up and down as if he liked the feel of the wet seeping into his shoes. The sun, which had been tacking from cloud to cloud, emerged above the fountain. A blinding brightness fell on the lion’s tangled marble head and gilded the stream of water rushing from his mouth. Then the light, falling more gently, rested like a hand on the child’s white head. His face might have been a mirror where the sun had stopped to watch its reflection.”

²⁰² “His friend was silent as if in the felt presence, he dared not raise his voice.”

²⁰³ “Slowly Tarwater’s lifted foot came down on the edge of the pool and he leaned there, looking into the water where a wavering face seemed trying to form itself. Gradually, it became distinct and still, gaunt and cross-shaped. He observed, deep in its eyes, a look of starvation. I wasn’t going to baptize him, he said, flinging the silent words at the silent face. I’d drown him first.”

²⁰⁴ “Drown him then, the face appeared to say.”

Segundo Frye, a imagem de Cristo é a reunião de todas as categorias metafóricas do “sistema apocalíptico” — a Árvore da Vida (o mundo vegetal), o Cordeiro de Deus (o animal), a Pedra Angular (o mineral), Deus e Homem (divino e humano) (2006, p, 270). Eliade, conforme já mencionamos, comenta que a natureza é o espaço mais apropriado para as experiências do sagrado, as chamadas “hierofanias” (ELIADE, 1992, p, 75)²⁰⁵. Numa piscina, nas dependências de um parque²⁰⁶, em oposição à cidade profana, ocorre a manifestação do mistério: com a participação dos mais distintos aspectos da natureza: o parque e a água da fonte (vegetal), o leão de pedra (animal e mineral), o sol em Bishop (cósmico)²⁰⁷, e o próprio menino (humano). Rayber, o homem secular, não consegue ver mais do que o literal. A visão de Tarwater, contudo, é toda num sentido escatológico, anagógico. Ele presencia algo além, ainda que não compreenda. Se o Cristo é, como aponta Frye, a concretização de todos os elementos e metáforas da natureza, num sentido apocalíptico, inferimos que é o próprio quem se apresenta, neste momento da narrativa. A presença crística se torna incontornável na cruz que surge na superfície das águas. Desse modo, foi Jesus quem ordenou que Tarwater afogasse o pequeno Bishop?

De acordo com o catecismo romano existem sete sacramentos: o batismo, a crisma, a eucaristia, a penitência, a unção dos enfermos, a ordem e o matrimônio²⁰⁸. A maior parte das igrejas evangélicas define como sacramento somente o batismo e a eucaristia (chamada de a Ceia do Senhor)²⁰⁹. No romance de O’Connor há uma ênfase especial nesses dois últimos, em especial no batismo. Detenhamo-nos um pouco na análise desses dois elementos, para que a questão acima seja devidamente respondida.

Eucaristia é descrita no catecismo da Igreja Católica como “o coração e o cume da vida da Igreja” sendo tanto um “memorial da Páscoa de Cristo” quanto o “próprio Cristo” — em suma, um ato no qual os fiéis consomem os elementos (a hóstia e o

²⁰⁵ “A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência. “Para o resto das pessoas, a Natureza apresenta ainda um “encanto”, um “mistério”, uma “majestade”, onde se podem decifrar os traços dos antigos valores religiosos”.” — Nos diz Eliade (1992, p, 75).

²⁰⁶ Parques são recorrentes nas obras de O’Connor. Em *Wise Blood* é num parque em que várias cenas significativas acontecem.

²⁰⁷ Sol é um arquétipo recorrente em todo o corpo artístico de O’Connor. Normalmente, ele aparece significando o poder divino, e a sua irredutibilidade. O autor Stuart L. Burns (1967) argumenta que em *The Violent* o sol é “tanto a mão de Deus quanto um barômetro registrando a desaprovação ou bênção divina” (BURNS, 1967, p, 163).

²⁰⁸ Disponível em: <https://arquioceseosalvador.org.br/catecismo-da-igreja-catolica-os-sete-sacramentos-da-igreja>.

²⁰⁹ Disponível em: <https://voltemosaoevangelho.com/blog/2017/09/reforma-e-os-sacramentos/>.

vinho) que seriam a presença verdadeira do próprio corpo e sangue de Cristo²¹⁰. Usualmente, a tradição define a última ceia de Cristo (presente nos quatro evangelhos), assim como a ordenança paulina em *1 Coríntios 11, 23-26*, como referências bíblicas ao sacramento da eucaristia. O tema é persistente em diversas criações de O'Connor, sendo sua presença mais notável no conto *A Temple of the Holy Ghost*, mas sua manifestação é também considerável em *The Violent*, sendo desdobrado de maneira imagética.

Durante todo o período em que está na cidade demoníaca, Tarwater sofre de uma fome insaciável. Assim que Mason morre, o garoto sente que “na mais escura e secreta parte de sua alma, pendurado de cabeça para baixo como um morcego cochilando, havia a certeza, uma inegável convicção, de que ele não estava com fome pelo pão da vida” (O'CONNOR, 2007, p, 21).²¹¹ É notável o aspecto sinistro do símile: uma certeza como um morcego cochilando, na parte mais escura e secreta de sua alma. Antes mesmo do tio-avô falecer, o garoto já alimentava uma visão bastante negativa da imagem de Cristo como o pão da vida, assim como da ideia de viver a eternidade se alimentando desse alimento. Numa sequência de diálogo, o tema é explicitado:

“Para sempre?” o garoto aterrorizado perguntou.

“Para sempre” o velho respondeu.

O garoto sentia que esse era o coração da loucura de seu tio-avô, e o que ele secretamente temia era que quando o velho morresse essa fome surgisse escondida nele em seu próprio sangue e um dia explodisse de modo a torná-lo rasgado pela fome assim como o velho, com o fundo do estômago partido incapaz de ser curado ou saciado por nada a não ser o pão da vida (O'CONNOR, 2007, p, 21).²¹²

A rejeição do rapaz, contudo, não é poderosa o suficiente para derrotar o imperativo sacramental. Com a morte do tio-avô, o garoto “não se sentia saciado por nenhuma comida, e sua fome havia se tornado como uma insistente força silenciosa

²¹⁰ Não entramos em nenhuma matéria de discussão a respeito das diferentes visões em torno dos elementos da eucaristia (se a presença é verdadeira ou não, física ou espiritual, ou se é apenas simbólica). Do ponto de vista literário, é importante mencionar, somente através do recurso da metáfora que se pode fazer dois objetos serem identificados como um único (Jesus ser ele mesmo e ser o pão da vida, simultaneamente, por exemplo). Matérias de fé, obviamente, ultrapassam a literatura.

²¹¹ “In the darkest, most private part of his soul, hanging upside-down like a sleeping bat, was the certain, undeniable knowledge that he was not hungry for the bread of life.”

²¹² “Forever?” the horrified boy asked.

“Forever,” the old man said.

The boy sensed that this was the heart of his great-uncle's madness, this hunger, and what he was secretly afraid of was that it might be passed down, might be hidden in the blood and might strike some day in him and then he would be torn by hunger like the old man, the bottom split out of his stomach so that nothing would heal or fill it but the bread of life.

dentro dele” (2007, p, 162)²¹³. Em determinado momento, quando num restaurante com o professor e Bishop, o garoto suspeita que a comida “estava envenenada” e que tudo vinha “do mesmo balde de lixo” (O’CONNOR, 2007, p, 116). Todas as refeições se tornam intragáveis para Tarwater, e nada mais é capaz de saciá-lo — porque ele está, ainda que inconscientemente, faminto por outra espécie de alimento.

Há uma interessante alusão ao profeta Daniel, e sua recusa a se alimentar das comidas pagãs durante o exílio na Babilônia (*Daniel 1,8*), nessa aversão de Tarwater aos alimentos da cidade. O sentido anagógico dessa fome, mais contundente, é plenamente exposto nas páginas finais, quando Tarwater retorna à Powderhead.

O garoto se inclinou para a frente, consciente do objeto de sua fome, consciente que era a mesma fome que o velho sentia e que nada no mundo poderia saciá-la. A sua fome era tão grande que ele poderia comer todos e pães que foram multiplicados (O’CONNOR, 2007, p, 241).²¹⁴

Jesus afirma ser ele mesmo o pão da vida e “aquele que vem a mim nunca terá fome; e aquele que crê em mim nunca terá sede” (*João 6,35*). Enquanto foge de seu mandato, a fome é insaciável e terrificante a Tarwater. Com o seu retorno, ele finalmente compreende o objeto de sua fome: o próprio Jesus Cristo. O catecismo católico, por sua vez, apresenta o milagre da multiplicação dos pães como “a superabundância deste pão único da sua Eucaristia”²¹⁵ — assim como a fome de Tarwater é tão imensa que ele poderia ter comido todos os pães e peixes multiplicados. O caráter alusivo ao texto bíblico se apresenta em ambos os momentos.

Até chegar a esse profundo estágio de epifania (o reconhecimento da razão espiritual de sua fome), o jovem Tarwater enfrenta uma longa e sinistra caminhada — já investigada em capítulo anterior. O batismo é um outro elemento pertinente dessa trajetória. O sacramento batismal é mais importante, dentro do romance, porque está relacionado ao entrave de maior relevância do enredo: a outra recusa do protagonista — batizar o pequeno Bishop. Vejamos mais detidamente essa questão.

²¹³ “he had not been satisfied by food, and his hunger had become like an insistent silent force inside him.”

²¹⁴ The boy too leaned forward, aware at last of the object of his hunger, aware that it was the same as the old man’s and that nothing on earth would fill him. His hunger was so great that he could have eaten all the loaves and fishes after they were multiplied.

²¹⁵ Artigo 3 — O mistério da Eucaristia: 1335.

Segundo o catecismo, o batismo é considerado “o fundamento de toda a vida cristã” e simultaneamente “a porta que dá acesso aos outros sacramentos”. O processo de imersão nas águas é visto como um símbolo da “sepultura do catecúmeno na morte de Cristo, de onde sai pela ressurreição com Ele”.²¹⁶ A Igreja Católica também define que crianças sejam batizadas logo após o nascimento, e que o sacramento batismal é “necessário para a salvação” — ainda que deixe em aberto a possibilidade de pessoas serem espiritualmente salvas sem o batismo.²¹⁷ Há inúmeras raízes bíblicas a esse sacramento, sendo a ordenança de Cristo em *Mateus 28,19*²¹⁸ a mais referenciada.

Tipologicamente, diversos acontecimentos do *Velho testamento* são vistos como prefigurações ao batismo. A Confissão Belga, adotada pela maior parte das igrejas reformadas, diz que o batismo é “o nosso Mar Vermelho, que devemos atravessar para escapar da tirania de Faraó — que é o diabo — e para entrar na Canaã espiritual”²¹⁹ — tornando a travessia dos israelitas em meio ao mar (em *Êxodo 14, 21 — 23*) como um tipo que aponta ao batismo. O catecismo apostólico, semelhantemente, enxerga que o batismo é também “prefigurado na travessia do Jordão, graças à qual o povo de Deus recebe o dom da terra prometida à descendência de Abraão, imagem da vida eterna”²²⁰ — transformando, assim, o milagre da travessia ao rio Jordão (em *Josué 3*) em outro apontamento ao batismo cristão. É o evento do dilúvio, no entanto, em que toda a humanidade ficou submersa nas águas, sendo grande parte destruída, e uma família é resgatada, que é considerado como a figura mais contundente ao batismo.

Em *I Pedro 3,20*, o dilúvio é apontado como um tipo ao batismo — a arca de Noé seria símbolo dos escolhidos, mergulhados no mar²²¹, sendo batizados para a salvação. Mircea Eliade, analisando as imagens de lastro religioso, nos diz que o simbolismo aquático é semelhante a uma redução ao “pré-formal”, um mundo antes da existência. A imersão nas águas simboliza “a regressão ao pré-formal, a reintegração no mundo indiferenciado da pré-existência (...) [a repetição] do gesto cosmogônico da manifestação formal equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o

²¹⁶ De acordo com o catecismo apostólico romano em *O sacramento do Batismo* — 1214 e 1216.

²¹⁷ O artigo 1250 fala sobre o batismo de crianças, enquanto o 1256 sobre a necessidade do batismo para alcançar a salvação da alma. Os artigos 1258 e 1259, no entanto, abrem a possibilidade de pessoas não batizadas serem salvas, em casos excepcionais.

²¹⁸ Portanto, vão e façam discípulos de todas as nações, batizando-os, em nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo.

²¹⁹ Confissão Belga, no Artigo 34 sobre o Santo Batismo, presente em: http://www.monergismo.com/textos/credos/confissao_belga.htm.

²²⁰ Os artigos 1217 a 1222 tratam de todas as prefigurações velho-testamentárias ao batismo.

²²¹ Arquétipo já analisado em *No território do Inimigo*.

simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento” (ELIADE, 1978, p, 147). Para o teórico das religiões, o processo de imersão seria uma espécie de “recriação” — uma morte (o afundamento nas águas, a redução à inexistência) e uma ressurreição (a saída das águas, uma nova vida de um homem renovado). Ele compreende a questão na seguinte perspectiva, se referindo ao dilúvio e ao batismo como eventos sinônimos:

Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas águas equivale, não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico. Do ponto de vista da estrutura, o *dilúvio* é comparável ao *batismo*, e a libação funerária às lustrações dos recém-nascidos ou aos banhos rituais primaveris que proporcionam saúde e fertilidade (ELIADE, 1979, p, 148).

A água é, em diversos conjuntos religiosos, um símbolo de desintegração, de redução a um estado anterior a forma, e simultaneamente, de extermínio e regeneração; o batismo, dentro do sistema cristão, é o evento no qual os pecados são lavados e a vida transformada. Conseqüentemente, a água simboliza tanto morte quanto vida, tanto desintegração quanto recriação. O batismo, portanto, não apenas faz uma leitura tipológica do evento do dilúvio, mas é também, simbolicamente, a mesma coisa que o dilúvio: a dissolução do homem e o seu resgate, a sua aniquilação e a sua recriação.

O batismo está presente em praticamente todo o romance de O’Connor. Mason sequestra os dois sobrinhos para performar o batismo em cada um deles. Evidentemente, a autora não estava recomendando que católicos comessem a sequestrar os filhos de pais ateus (ou de cristãos batistas) para batizá-los. Ela estava apenas satirizando certas prioridades do mundo moderno. Se o batismo é um imperativo para a salvação, como define o catecismo romano, a verdadeira insanidade seria deixar as crianças como pagãs: deixá-las para serem condenadas ao inferno, ao morrerem sem o batismo. A escritora mostra, com uma boa carga de ironia, o que seria loucura para o mundo onde ela habitava, e o que seria *realmente* loucura ao cristianismo dela.

A rebeldia de Tarwater, conforme já analisamos, se manifesta antes mesmo do falecimento de Mason — e antes da aparição de seu misterioso amigo. Ao longo do romance, o protagonista rejeita tanto o sacramento da eucaristia (a imagem de Cristo como o pão da vida) quanto do batismo (realizar o ato iniciatório em Bishop). A recusa

ao batismo, mais relacionada ao preconceito em relação ao primo com problemas mentais, se apresenta logo nas primeiras páginas:

O garoto duvidava bastante que a sua primeira missão fosse batizar uma criança retardada. “Oh, não mesmo” ele dizia. “Ele não vai querer que eu termine os seus trabalhos. Ele tem outras coisas planejadas pra mim”. E aí o garoto pensava em Moisés tirando água da pedra, ou em Josué fazendo o sol parar, ou em Daniel deitado na cova dos leões (O’CONNOR, 2007, p, 9).²²²

A recusa em relação à eucaristia, por outro lado, tem mais a ver com o próprio sacramento. A sequência abaixo exemplifica a visão de Tarwater:

Teria a sarça ardido para Moisés, o sol se detido para Josué, os leões se virado diante de Daniel apenas para profetizar o pão da vida? Jesus? Ele sentia um enorme desapontamento com essa conclusão (O’CONNOR, 2007, p, 21).²²³

Tarwater não aceita bem o pensamento tipológico do cristianismo — de que todos os eventos espetaculares do *Velho testamento* existem somente como prefigurações ao Cristo. O garoto espera uma divindade gloriosa — selvagem e destemida, tal qual o seu tio-avô — e não uma criatura indefesa, se entregando ao sacrifício, como imagem definitiva de Deus. E se ele não anseia por um Cristo se entregando ao sacrifício, o garoto tampouco almeja comer de seu pão, que é a metáfora ao corpo sacrificado de Deus. O catecismo católico diz que “a Eucaristia e a cruz são pedras de tropeço; é o mesmo mistério e não cessa de ser ocasião de divisão”²²⁴. Nesse sentido, a autora demonstra estar bastante consciente desse aspecto escandaloso do sacramento (e de seu apontamento: a morte na cruz) ao apresentar a repulsa de Tarwater. O cerne dessa insubordinação, aos dois sacramentos, está numa rejeição à própria imagem do Cristo. Imagem plenamente disposta em Bishop.

²²² The boy doubted very much that his first mission would be to baptize a dim-witted child. "Oh no it won't be" he said. "He don't mean for me to finish up your leavings. He has other things in mind for me." And he thought of Moses who struck water from a rock, or Joshua who made the sun stand still, of Daniel who stared down lions in the pit.

²²³ “Had the bush flamed for Moses, the sun stood still for Joshua, the lions turned aside before Daniel only to prophesy the bread of life? Jesus? He felt a terrible disappointment in that conclusion, a dread that it was true.”

²²⁴ Artigo 3 — O mistério da Eucaristia: 1336. Na seção sobre os sacramentos no catecismo da Igreja Católica, disponível em: https://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p2s2cap1_1210-1419_po.html.

Bishop é introduzido nas primeiras páginas do livro, por Mason, da seguinte forma:

E o Senhor, o velho dizia, preservou a única criança que ela [Bernice, a esposa *mais velha* de Rayber] conseguiu ter de ser corrompida por aqueles pais. E ele a preservou da única maneira possível: a criança era abobalhada²²⁵ (O'CONNOR, 2007, p, 8) ²²⁶

Numa analepse, enquanto Tarwater ainda cavava para enterrar o tio-avô, é retratado um breve momento em que Tarwater e Mason visitam a cidade pela primeira vez²²⁷. No meio do percurso, o velho profeta decide novamente ir atrás do professor, para tentar batizar o filho de seu sobrinho. É o único momento do romance no qual os quatro homens protagonistas se encontram, ao menos fisicamente. E ocorre um outro confronto entre o velho profeta e o professor:

“Esse garoto clama pelo batismo”, o velho disse. “Preciosos são para os olhos do Senhor, mesmo os idiotas!”
 “Saia da minha propriedade” o sobrinho respondeu num timbre firme como se estivesse tentando mantê-lo calma à força. “Se você não sair, eu terei de te colocar novamente no hospício, que é o seu lugar.”
 “Você não pode tocar nos servos do Senhor!” o velho se esgoelava.
 “Você vai embora daqui!” o sobrinho gritava, perdendo o controle de sua voz. “Pergunte ao Senhor porque Ele fez o garoto um idiota, para começo de conversa, tio. Pergunte a Ele, eu quero saber o porquê!”
 (...) “Você não ouse questionar!” o velho dizia alucinadamente. “Você não ouse questionar os desígnios do Senhor Deus Todo-Poderoso!” (O'CONNOR, 2007, p, 33 – 34).²²⁸

²²⁵ No inglês: *dim-witted* (algo como *mente pouco clareada*). Há aqui uma sutileza que escapa à tradução: Bishop é *dim* (obscuro) e aguarda pela claridade (*clearing*, reiterado ao longo da obra) de Tarwater. Traduzimos *dim-witted* por abobalhado por ser um dos termos menos agressivos (ainda que pejorativo) a pessoas com problemas mentais, em língua portuguesa.

²²⁶ And the Lord, the old man said, had preserved the one child had got out of her from being corrupted by such parents. He had preserved him in the only possible way: the child was dim-witted.

²²⁷ Essa primeira visita, de avô e neto na cidade grande, convém mencionar, tem relações evidentes com um dos contos mais engraçados de O'Connor: *The Artificial Nigger* — que retrata justamente um dia de um idoso de 80 anos e seu neto de 14 anos, moradores de uma área rural, na cidade.

²²⁸ That boy cries out for his baptism,” the old man said. “Precious in the sight of the Lord even an idiot!” “Get off my property,” the nephew said in a tight voice as if he were keeping it calm by force. “If you don't, I'll have you put back in the asylum where you belong.”

“You can't touch the servant of the Lord!” the old man hollered.

“You get away from here!” the nephew shouted, losing control of his voice. “Ask the Lord why He made him an idiot in the first place, uncle. Tell him I want to know why!”

The boy's heart was beating so fast he was afraid it was going to gallop out of his chest and disappear forever.

“Yours not to ask!” the old man shouted. “Yours not to question the mind of the Lord God Almighty. He was head and shoulders out of the shrubbery.”

Rayber e Mason se referem de maneira pejorativa a Bishop — abobalhado ou idiota. Só que enquanto o professor despreza o próprio filho, não aceitando o fato de a criança ter nascido como nasceu, e desejando a sua inexistência ou extermínio, o velho profeta, em contrapartida, enxerga “graça” no estado da criança: uma proteção do Senhor, uma maneira de ela ser preservada dos assédios de Rayber. A condição de Bishop²²⁹ não deve ser vista como uma punição, mas como manifestação da misericórdia divina — e aqui há evidentes paralelos com o cego retratado em *João 9*²³⁰.

Na mesma cena, o jovem Tarwater tem o primeiro encontro com Bishop. Ele diz para o menino, numa voz empática: “antes que você estivesse aí, eu estive aí” — uma referência ao fato de Tarwater ter nascido na casa de Rayber, um lugar tenebroso. Em determinado momento, o narrador afirma, quando Mason diz que vai batizar a criança, que a “boca de Tarwater ficou escancarada (*agape*)”²³¹ (O’CONNOR, 2007, p. 32). É bastante difícil de traduzir o que o romance está a nos dizer neste momento.

O adjetivo *agape* em inglês é usado para se referir ao ato de escancarar a boca — ou estar maravilhado com alguma coisa²³². O substantivo *agape*, por outro lado, com seu lastro bíblico, significa amor: o amor perfeito e incondicional de Deus, conforme se apresenta em *Coríntios 13*. O amor que supera todas as coisas, que espera em todas as coisas, que crê em todas as coisas, e que suporta todas as coisas.²³³ Algumas palavras-chave em *The Violent* apresentam dois significados distintos, de maneira consciente, e simultaneamente, um literal e um anagógico. *Clearing*, que é usado para se referir à clareira onde Tarwater habita com Mason (que traduzimos como clareira) também aparece dentro da *Bíblia*, como sinônimo de justificação ou purificação.

A boca de Tarwater fica escancarada na presença de Bishop — mas também escancarada de *amor*. Em quase todas as ocasiões que surge no romance, o vocábulo *love* (amor) aparece associado a Bishop — ou a Jesus. Bishop fazia parte de uma equação muito simples para ser resolvida, assim nos diz Rayber, como é o próprio *amor*. A imagem do garoto é uma mística visão de amor: em sua fragilidade, em sua

²²⁹ Não é, em nenhum momento, especificado quais os problemas o garoto tem. Aparentemente, além de cognitivo, a criança não consegue falar.

²³⁰ Capítulo no qual Jesus cura um cego de nascença. Os discípulos perguntam a Jesus se o cego era assim por castigo divino, mas Jesus responde que ele era assim para “manifestar as obras de Deus”.

²³¹ “Tarwater’s mouth was agape.”

²³² *Agape* (adjective or adverb): wide open: gaping/ being in a state of wonder. Em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/agape>.

²³³ Na *King James: beareth all things, believeth all things, hopeth all things, endureth all things. Charity* é o termo usado como tradução ao *agape*.

dependência, em sua espera paciente pelo sacrifício. Amor é única resposta possível ao pequeno Bishop. É o cerne de sua natureza. O professor sentia um amor incontível pelo filho, mas foi capaz de resistir a ele, até alcançar o seu colapso. Tarwater, por outro lado, foi também atraído pelo mesmo amor, mas não foi eficaz em vencê-lo. Ele estava predestinado a batizar Bishop, não importando como:

Então, a revelação veio, silenciosa, implacável, como um tiro. Ele não olhou nos olhos de nenhuma fera furiosa nem viu uma sarça ardente. Apenas soube, como uma certeza mergulhada em desespero, que estava destinado a batizar a criança que acabou de ver e começar a vida que seu tio-avô para ele havia preparado (O'CONNOR, 2007, p, 91).²³⁴

A cena do batismo de Bishop, e o seu assassinato, não acontece no tempo diacrônico do romance, mas numa cena retroativa. Dentro do caminhão, elemento monstruoso que identificamos como alusivo ao Leviatã (ou a baleia de Jonas), o jovem Tarwater tem um *flashback*, no qual toda a sequência é plenamente revelada:

Estavam ambos sentados, encarando um ao outro, num bote suspenso numa suave e erma escuridão um pouco mais profunda que o ar negro ao redor deles, mas as trevas não ocultavam a sua vista. Ele olhou para além do escuro e viu cristalinamente os dois silenciosos olhos da criança o espreitando. Eles haviam perdido o seu aspecto difuso e permaneciam focados nele, fixos, coloração de peixe. Ao seu lado, junto dele, como um guia do barco, estava o seu fiel amigo, tranquilo, como uma sombra, aquele que o aconselhava desde o campo até à cidade (O'CONNOR, 2007, p, 214).²³⁵

A presença demoníaca está plenamente aqui — o seu fiel amigo, como uma sombra, o que o aconselhava na cidade; e é ele quem está guiando o barco, ao lado de Tarwater. “Seja um homem, o seu amigo aconselhava, é apenas uma criança abobalhada que você precisa afogar. (...) Uma vez feito, está feito para sempre” (2007, p, 209)²³⁶. O momento do afogamento é o de maior penumbra em todo o romance — é a vossa hora e o poder das trevas (*Lucas 22,53*). Os olhos de Bishop, silenciosos, com coloração de

²³⁴ “Then the revelation came, silent, implacable, direct as a bullet. He did not look into the eyes of any fiery beast or see a burning bush. He only knew, with a certainty sunk in despair, that he was expected to baptize the child he saw and begin the life his great-uncle had prepared him for.”

²³⁵ “They were sitting facing each other in a boat suspended on a soft bottomless darkness only a little heavier than the black air around them, but the darkness was no hindrance to his sight. He looked through the blackness and saw perfectly the light silent eyes of the child across from him. They had lost their diffuseness and were trained on him, fish-colored and fixed. By his side, standing like a guide in the boat was his faithful friend, lean, shadow-like, who had counseled him in both country and city. “

²³⁶ “Be a man, his friend counseled, be a man. I's only one dimwit you have to drown.”

peixe, aguardam o momento do sacrifício: “(...) serenamente aguardando pela dor que já estava determinada” (2007, p, 214).²³⁷

Crucificação é o momento mais trágico do *mythos* bíblico.²³⁸ Conforme já afirmamos, no entanto, a ressurreição anula o sentido trágico, transfigurando as trevas em luz, tornando um momento de brutalidade indizível em mensagem de esperança. Só que antes de ressurreição, a cena no calvário já se apresenta plenamente como uma imagem de amor: porque é um movimento, consciente, voluntário, feito unicamente por amor, de Deus em favor da humanidade. Nesse sentido, encerrar o *mythos* bíblico numa estrutura meramente cômica é ainda mais problemático: porque o momento mais baixo é também o de maior elevação. Já na crucificação, a vitória contra os poderes das trevas é plenamente realizada. O sentido anagógico, a ascensão, não acontece somente depois da visceral sequência na cruz, mas ocorre simultaneamente junto à violência.

Assim, é interessante que o momento da morte de Bishop seja rememorado enquanto Tarwater se encontra enclausurado dentro do caminhão, que é identificado como uma figura maligna. Como já argumentamos, há uma relação alusiva entre Tarwater e Jonas. Na *Bíblia*, é o próprio Cristo quem faz a comparação de sua morte com o período em que Jonas esteve no estômago do animal marinho. Em *The Violent*, tanto Tarwater quanto Bishop são apontamentos para o Cristo, apesar de o segundo ser bem mais inapelável. Há também uma identificação imagética na criação de O'Connor: no estômago do Leviatã, o momento de maior escuridão; o monstro é derrotado pelo sacrifício do inocente, ou seja, a morte de Bishop.

Pois assim como Jonas esteve três dias e três noites no ventre de um grande peixe, assim o Filho do homem ficará três dias e três noites no coração da terra (*Mateus 12, 39 — 41*).

Bishop é o tipo mais perfeito de Cristo, no contexto do romance, apontando tanto para a humanidade e fragilidade do Deus humano, quanto para o sacrifício no calvário. O silêncio também acompanha Bishop, não num sentido sinistro, porém acalentador e solene. A criança é envolvida numa atmosfera de mistério ao longo de sua caminhada, nunca se pronunciando, nunca dizendo o que pensa ou sofre, até o instante em que o propósito de sua existência é revelado: morrer para que Tarwater possa ser

²³⁷ “(...) while all the time the grey eyes were fixed on him as if they were waiting serenely for a struggle already determined.”

²³⁸ A crucificação ocorre nos quatro evangelhos e, ao contrário da ressurreição, sem muitas distinções.

redimido. O jovem profeta desejava uma divindade impotente — como no *Antigo testamento* — realizando grandes milagres, atos inacreditáveis e feitos extraordinários. O que ele encontra, entretanto, é algo completamente diverso: a figura de Bishop, uma criança indefesa, um menino calado, um cordeiro sendo preparado para o abate.

Jesus ordena que Tarwater afogue Bishop porque o “Cordeiro foi morto desde a fundação do mundo” (*Apocalipse 13,8*) — e por vontade soberana do próprio Deus. O afogamento de Bishop deve ser enxergado de maneira literal: o garoto foi realmente assassinado, e sua morte não aconteceu de maneira meramente simbólica. Também não se deve perder de vista que o ato foi cometido pelo próprio Tarwater, conduzido pelas forças diabólicas. A graça divina, entretanto, assim como na morte e ressurreição de Cristo, transfigura um ato de imensurável crueldade numa visão beatífica. A obra de O’Connor nos obriga a enxergar além da violência — além das trevas e da maldade — e ver o mistério: o mundo com as lentes da eternidade; uma visão anagógica, portanto.

Todos os sacramentos são sinais de realidades superiores — invisíveis e eternas — que apontam ao Cristo. Tanto o batismo quanto a eucaristia são apontamentos à crucificação. A presença de ambos associados a Bishop é somente mais um indicativo ao sentido sublime presente na morte da criança. Quando o menino²³⁹ é assassinado e batizado, de forma simultânea, o romance apenas empreende, de maneira plenificada, o mistério já contido dentro do sacramento: a morte e a ressurreição, a aniquilação e a restauração da humanidade, através das águas, em Jesus Cristo.

Bishop não ressuscita. Ao menos não literalmente, porque ele não é perfeitamente análogo a Jesus Cristo. O seu apontamento é completo em sua entrega ao sacrifício. A caminhada de Tarwater em meio às águas, tanto simbolicamente (na cidade demoníaca) quanto literalmente (no lago do afogamento), em contrapartida, é uma trajetória de ressurreição dos mortos, conforme já comentamos. O quadro só se completa, portanto, com o retorno do protagonista à clareira. Numa analogia, acrescentemos, os dois personagens são um outro mistério: Cristo e a sua Igreja. A morte do primeiro é o que possibilita o surgimento (e a redenção) do outro. A

²³⁹ Interessante notar que um dos *tipos* de Cristo, no *Velho testamento*, é também um menino: o jovem Isaque, levado por Abraão para ser sacrificado, conforme a ordenança divina. O que não se realiza na *Bíblia hebraica* é depois concretizado no próprio filho de Deus.

onomástica do nome Bishop é um indicativo potente, mas para uma outra pesquisa; esse é o assunto que escaparia às nossas capacidades — e os objetivos deste trabalho.²⁴⁰

The Violent Bear It Away termina com uma ordenança a Tarwater: que ele “anuncie a terrível chegada da misericórdia divina aos filhos de Deus” (O’CONNOR, 2007, p, 242). O jovem profeta não termina descansando eternamente numa idílica Powderhead — a ressurreição vem acompanhada de um novo mandato. Após a ressurreição nas águas, a revelação através do fogo, ele termina ascendendo — não ainda à inextinguível claridade, mas rumo a se tornar uma intrépida luz num mundo mergulhado em densas trevas. É também uma alusão às últimas ordenanças de Cristo, antes de ascender: “vão e façam discípulos de todas as nações, batizando-os em nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo; ensinando-os a obedecer a tudo o que eu ordenei a vocês. E eu estarei sempre com vocês, até o fim dos tempos” (*Mateus 28, 19 — 20*).

²⁴⁰ Teologia católica. Tentamos evitar, na medida possível, longas discussões sobre teologia ao longo desse trabalho. Uma análise dos elementos constituintes da teologia medieval católica — o que incluiria a *Bíblia*, obviamente, mas iria além dela —, na obra de O’Connor, levaria em consideração a onomástica de Bishop, e sua possível identificação com o Bispo de Roma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns elementos interessantes de serem comentados — onomástica, as cenas-padrão, uma maior aprofundada no símbolo do jardim — não foram devidamente abordados. O tema da dissertação, como mencionamos na introdução, é tão amplo e rico que necessariamente algumas coisas tiveram de ser ignoradas, com evidentes prejuízos. Esperamos que o essencial tenha ficado evidente: as relações imagéticas, narrativas, estilísticas (em suma: literárias) entre o *mythos* bíblico e o romance de O'Connor.

O *mythos* bíblico é uma narrativa cômica, em geral, de queda e restauração. As alusões, dispositivo da chamada tipologia, conectam diferentes passagens bíblicas. Os arquétipos, imagens recorrentes ao longo de todo o texto bíblico, buscam abraçar toda a experiência imagética do livro. Demonstramos esses elementos na obra de O'Connor. Das imagens bíblicas, nos focamos em quatro, as mais proeminentes em *The Violent*.

Apresentamos o arquétipo de fogo, alocado como punição ou/e revelação, cuja presença junto aos profetas é bastante pertinente — em especial no *Velho testamento*. Discutimos também o arquétipo aquático, enquanto aniquilação e regeneração, e subsequentemente o símbolo batismal advindo dele — e o apontamento do batismo à figura de Cristo. Comentamos sobre o arquétipo da cidade, uma região envolta por trevas (semelhante à simbologia do mar), fundada pelos cainitas. E também argumentamos a respeito do jardim, um ambiente de inocência e conciliação, para onde retornarão os redimidos na escatologia cristã. Em resumo, na estrutura imagética do romance: o fogo revelador que acompanha Mason; as águas que (aniquilam) purificaram Tarwater; a cidade demoníaca na qual habita Rayber; e o jardim reconquistado (a clareira Powderhead) por meio da morte de Bishop.

Tipologia foi essencial em nossa análise, na compreensão dos procedimentos artísticos adotados pelo romance. As alusões bíblicas que citamos ao longo de nossa dissertação não representam a totalidade das realizadas ao longo da obra de O'Connor. Como a tipologia se desenvolve através do dispositivo alusivo, é por meio dela que *The Violent Bear It Away* também funciona. Nenhum dos personagens do romance são análogos ou idênticos a Jesus Cristo. A manifestação crística, todavia, aparece em diversos momentos: nas descrições da natureza, em Bishop, Mason e Tarwater, nos sacramentos — e sempre de maneira alusiva. Outras criaturas bíblicas (como Acab,

Elias ou Jonas) são também aludidas, mas dificilmente numa ligação absolutamente analógica com qualquer um dos quatro personagens de *The Violent*.

A visão trágica é um assunto abundante, e nosso trabalho de modo algum se propôs a uma investigação extensiva sobre o tema. O que buscamos demonstrar (brevemente) é a sua impossibilidade dentro do *mythos* bíblico — e o impacto disso na obra de O'Connor. A discussão em torno da questão, entretanto, permanece ainda dependendo de outras elucubrações. A importância dela para o nosso estudo se deu para que pudéssemos afirmar que não foi uma tragédia o afogamento e Bishop, antes uma beatífica comédia. Tampouco foi Rayber uma figura trágica, um injustiçado pelos caprichos de uma divindade insana. Pelo contrário, foi o professor, com sua racionalidade extremada, quem ditou o seu próprio destino rumo ao nada absoluto. Ademais, reconhecemos que a matéria é bastante controversa.

Se não uma tragédia, uma comédia seria o *mythos* bíblico. Uma comédia, mas não no sentido estrito, conforme a perspectiva de Frye (2006) — não uma história de retorno ao inicial, ao menos. Uma história de ascensão, contudo, no qual o desfecho é uma glorificação do começo. Uma divina comédia, portanto. Adotamos o termo *anagogia*, advindo da quadriga medieval, como sinônimo desse sentido de ascensão da *Bíblia*, no qual muitos eventos bíblicos são colocados em perspectiva com a visão apocalíptica, apontando para as realidades superiores, idealizadas e desconhecidas.

O método mítico de O'Connor não é um mero roubo temático para o assentamento de sua criação, mas um engajamento completo com o texto sacro, em sua completude, até em sua possível interpretação. Poderia, nas mãos de um autor menos habilidoso, ser um projeto pouco audacioso, que recairia num didatismo doutrinário — levando em consideração a fé da autora e o caráter religioso do livro em questão. Nas mãos dela, contudo, o método mítico resulta numa criação bastante rica de significados.

Anagogia, no contexto da hermenêutica bíblica, e conforme O'Connor explora em diversas criações, é uma visão que nos permite enxergar além do literal. No caso da autora, além da brutalidade, uma visão que transfigura violência em graça. É o que permite que a carne de Deus vertendo sangue, pendurada numa cruz, seja um quadro de amor. E o que permite que o assassinato de Bishop, num lago ao entardecer, seja visto como uma chave para que adentremos num mistério — um mistério de amor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. *Livre arbítrio*. Tradução, organização e notas de Nair de Assis de Oliveira. 1.^a edição. São Paulo: Paulus, 1995.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de Xavier Pinheiro. 12.^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ALTER, Robert e KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker e Gilson César Cardoso. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.
- ALTER, Robert. *Arte da narrativa bíblica*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert. *Em espelho crítico*. Tradução: Sérgio Medeiros e Margarida Goldszajn. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- ALTER, Robert. *Pen of Iron: American Prose and the King James Bible*. Edição do Kindle. Princeton University Press, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue: tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2.^a edição. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ASSIS, Machado. *Esau e Jacó in Todos os romances e contos consagrados de Machado de Assis*. 1.^a edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis — a representação da realidade no mundo ocidental*. Tradução: George Bernard Sperber. 2.^a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BACHELARD, Geston. *A Psicanálise do Fogo*. Tradução de Paulo Neves. 3.^a edição. São Paulo: Martin Fontes, 2008.
- BERNANOS, George. *Diário de um pároco de aldeia*. Tradução de Edgar de Godoi de Mata-Machado. São Paulo: É Realizações, 2011.
- BÍBLIA. *Bíblia Ave Maria*. 215.^a edição. São Paulo: Editora Ave Maria, 2016.
- BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. 1.^a edição. São Paulo: Paulus — Editora, 2002.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada: Novo e Velho Testamento*. Tradução: João Ferreira de Almeida; revista e corrigida. Várzea Paulista – SP: Casa Publicadora Paulista, 2016.
- BÍBLIA. *Bíblia Tradução Ecumênica*. 2.^a edição. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

BÍBLIA. *The Holy Bible: King James Bible*. Nashville: HaperCollins — Thomas Nelson, 2017.

BLOOM, Harold. *The American Canon*. Literary Classics of the United States: New York, 2019.

BRUCE, F.F. *O cânon das Escrituras: como os livros da Bíblia vieram a ser reconhecidos como Escrituras Sagradas?* Tradução de Carlos Osvaldo Pinto. São Paulo: Editora Hagnos, 2011.

BURNS, Stuart L. *Torn by the Lord's Eye: Flannery O'Connor's Use of Sun Imagery*. Twentieth Century Literature, Oct., Vol. 13, No. 3 (Oct., 1967), p. 154 — 166. Duke University Press: 1967. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2924123>>. Consultado em: 26 de junho de 2022.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. rev. e ampliada – São Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução: Vera da Costa e Silva. 9.^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COFER, Jordan. *The Gospel According to Flannery O'Connor: Examining the Role of the Bible in Flannery O'Connor's Fiction*. Bloomsbury Publishing, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

D'TRIA, Gaetano. *Linguagem místico-anagógica nos cantos do Paraíso da Comédia de Dante Alighieri: a perspectiva transcriativa de Haroldo de Campos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://posneolatinas.lettras.ufrj.br/index.php/dissertacao-2016-gaetano-ditria/>>.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Biserra; gravuras de Evandro Carlos Jardim. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução de Paulo Bezerra; desenhos de Oswaldo Goeldi. 5.^o edição — São Paulo: Editora 34, 2020

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo – Editora 34, 2012.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tradução: Maria Adozinda Oliveira Soares. – Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIOT, T.S. *Poesia completa*. Organização, tradução e posfácio de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ELIOT, T.S. *Ulysses, order, and myth in Selected Prose of T.S. Eliot*. Frank Kermode: San Diego: Harvest Books, 1975.

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão*. Tradução Celso Mauro Paciornik e Julia Romeu. 1.ª edição. São Paulo – Companhia das Letras, 2019.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2006.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. 1.ª edição. Boston: Mariner Books, 1992.

FRYE, Northrop. *Words of Power: Being a Second Study on Bible and Literature*. Boston: Mariner Books, 1992.

GENETTE, Gerald. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. 1ª edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GOETHE. *Fausto I: Uma tragédia (primeira parte)*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016.

HAWTHORNE, Nathaniel. *A letra escarlata*. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HILST, Hilda. *Da prosa*. 1.ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOMERO. *Íliada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 25. edição. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 25. edição. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HUELIN, Scott. *Only God Speaks King James: The Literary Use of English Bible Translations in Flannery O'Connor's The Violent Bear It Away*. KJV 400: Legacy and Impact, ed. Ray Van Neste: Fayetteville, Borderstone Press, 2012.

JOYCE, James. *Ulysses*. Apresentação e tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2.^a edição. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2008.

JUNIOR, João Basílio Fernandes. *A vocação e missão profética de Moisés a partir de Êxodo 3.1 – 12*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica do Goiás. Goiânia, 2020. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/4503>>. Consultado em 24 de julho de 2021.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Edição Companhia de Bolso. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KATZ, Claire. *Flannery O'Connor's Rage of Vision*. American Literature, Mar., Vol. 6, p. 54 — 67. Duke University Press: 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2924123>>. Consultado em 26 de junho 2022.

LEITHART, Peter. *Deep Comedy: Trinity, Tragedy and Hope in Western Literature*. Edição do Kindle. Idaho: Canon Press, 2006.

LEITHART, Peter. *Deep Exegesis: The Mystery of Reading Scripture*. Edição do Kindle. Idaho: Baylor University Press, 2012.

LEWIS, C.S. *A Grief Observed*. Bloomsbury House: Faber and Faber, 2014.

LEWIS, C.S. *As Crônicas de Narnia*. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEWIS, C.S. *O problema do sofrimento*. Tradução de Alípio de Franca Neto. São Paulo: Editora Vida, 2009.

LEWIS, C.S. *The Literary Impact of The Authorised Version*. Londres. The Athlone Press, 1950. Disponível em: <https://biblicalstudies.org.uk/pdf/kjv_lewis.pdf>. Consultado em 28 de agosto de 2020.

LINS, Osman. *Perdidos e Achados in Nove Novena*. 4.^a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MAGALHÃES, Antônio. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. 2.^a edição. São Paulo: Paulinas, 2009.

MAIA, Ana Paula. *Assim na Terra como embaixo da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

MAIA, Ana Paula. *Enterre seus mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MARCZYK, Maria Bernadette. *A interpretação tipológica da Bíblia e seus reflexos na representação do povo judeu*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura da Universidade de São Paulo (USP): São Paulo, 2010. (Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-03112010-095237/pt-br.php>). Consultado em 11 de agosto de 2021.

MAY, John R. *The Violent Bear It Away: The Meaning of the Title*. The Flannery O'Connor Bulletin, vol. 2, p. 83 — 86, Duke University Press: 1973. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/26669758>>. Consultado em 27 de junho de 2022.

MCCARTHY, Cormac. *Blood Meridian*. Picador Classic. Edição do Kindle. Nova Iorque: Pan Macmillan, 2015.

MCCARTHY, Cormac. *The Road*. 1^o edição. Nova Iorque: Vintage Books, 2007.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou A Baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Sousa. São Paulo: Editora 34, 2019.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Edição bilíngue: tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas. 2.^a edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3.^a edição – revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

O'CONNOR, Flannery. *The Complete Stories of Flannery O'Connor*. Paperback edition. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 1971.

O'CONNOR, Flannery. *Um bom homem é difícil de encontrar e outras histórias*. Tradução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

O'CONNOR. Flannery. *A Prayer Journal*. Edição do Kindle. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2013.

O'CONNOR. Flannery. *Mystery and Manners*. Paperback edition. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 1972.

O'CONNOR. Flannery. *The Habit of Being*. Edição do Kindle. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 1988.

O'CONNOR. Flannery. *The Violent Bear It Away*. Paperback edition. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2007.

O'CONNOR. Flannery. *Wise Blood*. Edição do Kindle. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2007.

OLIVEIRA DO NASCIMENTO, M. V.. *Sobre a história da literatura e o silenciamento feminino: questões de crítica literária e de gênero*. *Historiæ*, 6 (1), 283 — 301. Publicação semestral da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/5418>. Consultado em 24 de agosto de 2022.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.

PRADO, Adélia. *Festa do corpo de Deus in Poesia completa*. 6^a edição. Rio de Janeiro: Record, 2020.

RAMSEY, Michael J. Ramsey. *Passing by the Dragon: The Biblical Tales of Flannery O'Connor*. Edição do Kindle. Wipf and Stock: Eugene, 2013.

ROBINSSON, Marilynne. *Gilead*. Paperback edition. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2004.

ROBINSSON, Marilynne. *Home*. Paperback edition. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

ROSA, Guimarães. *Sagarana in João Guimarães Rosa: Ficção Completa*. 5.^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. Textos críticos de Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RYKEN, Leland. *Formas literárias da Bíblia*. Tradução de Sandra Salum Marra. São Paulo: Cultura Cristã, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. 1.º edição. São Paulo: Penguin Classics — Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Tradução, introdução e notas Tradução, prefácio e notas de Lawrence Flores Pereira. 1.º edição. São Paulo: Penguin Classics — Companhia das Letras, 2020.

SICRE, José Luís. *Profetismo em Israel: o profeta, os profetas, a mensagem*. Tradução de João Luís Baraúna. — Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STEINER, George. *Nenhuma paixão despedaçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

STEVENS, Wallace. *O homem de neve in O imperador do sorvete e outros poemas*. Tradução de Paulo Henrique Brittos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WELLECK, Rene. *Crise na literatura comparada in: Literatura comparada: textos fundadores*. Organização de Eduardo F. Coutinho e Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Rowan. *Being Christian: Baptism, Bible, Eucharist, Prayer*. Londres: Society for Promoting Christian Knowledge (SPCK), 2014.

SITES CONSULTADOS

AGÊNCIA BRASIL. *Vaticano proíbe manter cinzas em casa após cremação*. Por Da Agência Ansa — Cidade do Vaticano, 26 de outubro de 2016. Disponível em:

<<https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2016-10/vaticano-proibe-manter-cinzas-em-casa-apos-cremacao>>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

ANAGOGIA in E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. 29 de dezembro de 2019. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anagogia/>>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

ARQUIDIOCESE DE SÃO SALVADOR DA BAHIA. *Catecismo da Igreja Católica: “Os sete Sacramentos da Igreja.”* 5 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://arquiocesalvador.org.br/catecismo-da-igreja-catolica-os-sete-sacramentos-da-igreja/>>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

ALDEN, Robert L. *Lúcifer: quem ou o quê?* Artigo traduzido em agosto de 2008. Tradução de Felipe Sabino de Araújo Neto. Disponível em: http://www.monergismo.com/textos/comentarios/lucifer-quem-oque_robert-alden.pdf. Acesso em 11 de maio de 2021.

CLARK, R. Scott. *A Reforma e os Sacramentos*. Voltemos ao Evangelho: 4 de setembro de 2017. Tradução de Camila Rebeca Teixeira. Disponível em: <<https://voltemosaoevangelho.com/blog/2017/09/reforma-e-os-sacramentos/>>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

CATECISMO da Igreja Católica. Vaticano: 1992. Não paginado. Disponível em: <https://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-paginacic_po.html>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

AGAPE in MERRIAM WEBSTER DICTIONARY. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/agape>>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

PROFETA in DICIONÁRIO ON-LINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/profeta>>. Acesso em 13 de agosto de 2021.