



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 11, número 1, jan.-abr. 2022

“NADA HUMANO É ESTRANHO PARA MIM”: CARSON McCULLERS, GROTESCO E TRANSGRESSÃO



“NOTHING HUMAN IS ALIEN TO ME”: CARSON McCULLERS, GROTESQUE AND TRANSGRESSION

Giovana de Proença GONÇALVES
Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 20/10/2021 • APROVADO EM 21/04/2022

Resumo

Este artigo visa investigar as figurações que assume o grotesco em *A Balada do Café Triste*, única novela de Carson McCullers, publicada em 1943, na *Harper's Bazaar*, e posteriormente incorporada à coletânea homônima, em 1951. Assim, mobilizamos dados sócio-históricos sobre o contexto da produção de McCullers e teorias sobre o grotesco dentro da literatura moderna, em especial na ficção sulista. Nos concentramos, principalmente, no grotesco como modo de construção de personagem, de maneira que nosso estudo enfoca esse elemento essencial da narrativa. Nosso principal contato teórico se desenvolve em relação às concepções de Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), vínculo originalmente proposto pela pesquisadora Sarah Gleeson-White, em sua obra *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers* (2003). A partir disso, procuramos ressaltar a potência positiva e subversiva que o grotesco adquire na literatura de McCullers, com a abertura para a resistência às normatividades hegemônicas da sociedade sulista, especialmente rígidas na primeira metade do século XX, e para modos alternativos de subjetividade. Desse modo, o artigo

reforça a minuciosa visão social de McCullers, que ultrapassa a percepção de suas personagens como meros símbolos, conforme a crítica os concebeu por décadas.

Abstract

This article aims to investigate the figurations of the grotesque in *The Ballad of the Sad Café*, the only novel by Carson McCullers, published in 1943, in *Harper's Bazaar*, and later incorporated into the homonymous collection in 1951. Thus, we mobilized socio-historical data about the context of McCullers' production and theories about the grotesque within modern fiction and Southern fiction. We focus mainly on the grotesque as a way of constructing the character, so our study focuses on this essential element of the narrative. Our main theoretical contact is established concerning the grotesque as conceptualized by Mikhail Bakhtin in *Rabelais and his world* (1965), a link proposed by the researcher Sarah Gleeson-White, in her work *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers* (2003). From this, we seek to emphasize the positive and subversive power that the grotesque acquires in McCullers' literature, with the opening to resistance to hegemonic normativity, especially rigid in the first half of the 20th century, and to alternative modes of subjectivity. In this way, the article reinforces McCullers' meticulous social vision, which goes beyond the perception of her characters as mere symbols, as critics have shaped them for decades.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Carson McCullers. Grotesco. Literatura Sulista. Transgressão. Marginalidade.

Keywords: Carson McCullers. Grotesque. Southern Literature. Transgression. Marginality.

Texto integral

Introdução¹

No ensaio “O Sonho Florescente: Notas de Escrita”, Carson McCullers sintetiza a posição que define o *éthos* de sua produção literária: “A natureza não é anormal, só a falta de vida é anormal. Qualquer coisa que pulse, mexa-se e ande pelo recinto, não importa o que esteja fazendo, é natural e humana para um escritor” (McCULLERS, 2010, p. 322). A publicação da maior parte da obra ficcional de McCullers entre a década de 1940, com o romance de estreia *O Coração é um Caçador Solitário* (1940), e o início da década de 1950, quando a coletânea *A Balada do Café Triste e outras histórias* (1951) é lançada, permite à escritora a reflexão sobre os seus escritos, quando a *Esquire* imprime o referido ensaio, em 1959. McCullers advoga a favor de suas personagens, vistas historicamente pela crítica, de maneira pejorativa, como anormais e “*freaks*”. Há um consenso entre os críticos de que a veiculação da solidão e do isolamento humano ocorre na obra da

¹ Este artigo é resultado de uma pesquisa de Iniciação Científica, desenvolvida no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC – USP). Parte dos resultados aqui expostos foram apresentados no 29º Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (SIICUSP).

escritora por meio do uso de personagens considerados socialmente desajustados, em consonância com a tradição sulista do grotesco (LOGAN, 1996, p. 1).

A centralidade que a personagem, enquanto elemento essencial à narrativa, adquire dentro da ficção de McCullers, é defendida pela própria autora, no ensaio anteriormente citado: “Só compreendo partes mínimas. Compreendo as personagens, mas o romance em si não está em foco” (McCULLERS, 2010, p. 320). Dayton Kohler (1951, p. 3-4) coloca, positivamente, o foco nas personagens de Carson McCullers, ao afirmar que os homens e mulheres em seus romances existem como seres humanos plenamente realizados, mesmo quando também funcionam como símbolos da condição humana.

“Todos os homens são solitários. Mas às vezes, parece-me que nós, norte-americanos, somos os mais solitários de todos”, escreve McCullers (2010, p. 254) no ensaio “Olhem para casa, norte-americanos”, publicado na *Vogue*, em 1940. “O isolamento espiritual é a base da maioria dos meus temas” (McCULLERS, 2010, p. 319), repete a escritora quase duas décadas depois. As duas proposições são permeadas pela noção da alienação do homem. Devido a vinculação do conceito à crítica marxista, é necessário estabelecer algumas definições. Nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, Karl Marx escreve que o trabalho, na sociedade capitalista, produz a si mesmo e ao trabalhador como mercadoria. A partir disso, o trabalhador percebe o produto de seu trabalho como um objeto estranho, gerando a relação de alienação. Marx prossegue que o trabalho, colocado dessa maneira, aliena do homem o gênero humano, de modo que aquilo que o teórico chama de vida genérica se torna apenas um meio da vida individual. Assim, surge o estranhamento do homem pelo próprio homem, fato que o deixa alienado da essência humana (MARX, 2014, p. 80-86).

Nesse sentido, Dara Downey e Rachel Adams observam como a alienação atua de maneira mais evidente nas personagens transgressivas de Carson McCullers, em consonância com a tradição do grotesco. As pesquisadoras desafiam noções da crítica conservadora. Apesar da prevalência de temas sociais na ficção de McCullers, para grande parte dos críticos, ela não é considerada uma escritora de visão social progressista, pois sua escrita é lida como alegórica, e seu interesse em personagens historicamente e politicamente marginalizados é visto como uma ilustração universal da condição humana (MILLAR, 2009, p. 87).

Downey e Adams subvertem essa noção, ao atentar para as forças de repressão social e para a normatividade hegemônica que impera na sociedade sulista retratada na obra de McCullers. A primeira aponta que na ficção da autora, a sociedade não se apresenta como uma comunidade integrada, e sim como uma coleção de indivíduos alienados e desconectados (DOWNEY, 2016, p. 365). Essa sociedade é composta por *outsiders*, representados por diferenças de classe, sexualidade, atributos físicos e ideologias. Assim, no mundo ficcional de McCullers, todas as suas personagens são reunidas pela experiência da alienação.

Rachel Adams argumenta que a ficção de McCullers é repleta de personagens considerados “*freaks*”, cuja corporalidade desafia as noções de categorias normativas de identidade. Para ela, essas personagens sofrem uma alienação de seus corpos, que é paralela à experiência do estranhamento e do isolamento social. O uso dos termos “*freak*” e “*queer*” denotam não a

correspondência a modos de subjetividades fixas, mas a oposição a normatividades e distinções sociais (ADAMS, 2009, p. 18).

Desse modo, as pesquisadoras identificam o uso de personagens transgressivas por parte de McCullers como uma crítica às estruturas sociais sulistas, especialmente rígidas na primeira metade do século XX, e à hegemonia respaldada por elas. Consonante a isso, este artigo visa analisar os possíveis contatos entre a literatura de Carson McCullers em sua única novela *A Balada do Café Triste* – publicada originalmente em 1943, na *Harper's Bazaar*, e que, posteriormente, nomeia a coletânea reunida em 1951 – e o grotesco. Para isso, nos valem de teorias elaboradas sobre o grotesco sulista e o grotesco na literatura moderna, como as de Alan Spiegel, William Van O' Connor e Thomas Mann. Contudo, nosso principal contato teórico se dá com as concepções de Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), vinculadas à obra de McCullers originalmente pela pesquisadora Sarah Gleeson-White em *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers* (2003).

Os Estados Unidos e o Sul de Carson McCullers

Primeiramente, torna-se necessário um breve panorama sócio-histórico do contexto da produção de McCullers. Os anos entre 1920 e 1945 marcam um período de intensas transformações, no que diz respeito aos avanços rumo à potência que os Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Embora na década de 20 o país já tenha se consumado enquanto poder industrial, ainda terá que aguardar o fim da Segunda Guerra, em 1945, para emergir como principal potência mundial (BOYLER, 2012, p. 90). Se nos aprofundarmos nas transformações sociais da sociedade norte-americana do século XX, quanto aos anos pós Primeira Guerra Mundial, o historiador Warren Susman comenta que o período marca a transição de uma cultura produtora-capitalista para uma nova cultura de abundância, o que alterou as percepções de tempo e espaço, além da própria consciência (BARNARD, 2006, p. 39).

A novela *A Balada do Café Triste*, assim como todos os romances escritos por McCullers, se passa no Sul. Desse modo, precisamos nos atentar às especificidades da região, em relação ao resto dos Estados Unidos. Desde o fim da Guerra da Secessão, com a derrota sulista, o capitalismo financeiro e a industrialização emergiram no país. Entretanto, a Primeira Guerra Mundial e a crise econômica de 1929 abalaram essas estruturas, impactando no Sul do país na retomada de ideais dos confederados: a estrutura agrária aristocrática e a escravidão; além do que A. C Parkins chama de atmosfera cultural sulista (CARPEAUX, 2012, p. 83-84). Em seu ensaio “Notas de Escrita” (1959), Carson McCullers (2010, p. 327) observa: “Durante minha infância, o Sul era quase uma sociedade feudal”. Essa visão é expandida em “Os realistas russos e a literatura sulista” (1941):

O Sul sempre foi uma zona separada do resto dos Estados Unidos, tendo seus próprios interesses e personalidade distinta. Economicamente, e em outras formas, foi usado como um tipo de colônia para o resto da nação. A pobreza é diferente de qualquer coisa conhecida em outras partes deste país. Há uma divisão de

classes, na estrutura social, similar àquela da velha Rússia. O Sul é a única parte da nação a ter uma classe camponesa definida. No entanto, apesar das divisões sociais, os povos do sul são homogêneos. (McCULLERS, 2010, p. 296-297).

Dessarte, observamos as singularidades regionalistas de microcosmos renegados à marginalidade por suas condições sócio-históricas, em descompasso com uma conjuntura maior de modernização, em consonância com o que Barnard (2006, p. 40) nota ao escrever que a “revolução” da modernidade não se limitou aos centros urbanos e se expandiu de forma desigual, porém inexorável, pela nação “até mesmo na loja do campo e nas mentes das pessoas que ainda se reuniam ao redor do fogão a lenha para conversar”. Essa conjunção mais ampla é representada na obra de McCullers pelo desenvolvimento capitalista e industrial norte-americano, em desarranjo com o Sul, marcado por sua herança aristocrática e fundamentalmente agrária.

O Grotesco: Definições Teóricas

Leslie Fiedler, autor de *Love and Death in the American Novel* - estudo no qual afirma o destaque do gótico dentro da literatura norte-americana - escreve que a literatura americana é desconcertantemente e embaraçosamente, uma ficção gótica, não realista e negativa, sádica e melodramática - uma literatura das trevas e do grotesco em uma terra de luz e afirmação (FIEDLER, 1970, 29). Groom (2012), entretanto, problematiza o termo “Gótico Americano”, uma vez que em sua visão:

The emergence of Gothic writing in the United States took place not as in England as part of a diverse and ongoing history, but all at once, simultaneous with other literary innovations, and of course, in a wholly different context. North America lacked the myths of antiquity, the medieval ecclesiastical and castella architecture, and the ruins in which Britain and the rest of Europe located its Gothicism². (GROOM, 2012, p. 112).

O Gótico Sulista - no original, *Southern Gothic* - pode ser considerado um espelho confiável, embora distorcido, das ansiedades culturais que moldam o diálogo nacional norte-americano (CROW, 2017, p. 154). Em introdução ao Gótico Americano, Jeffrey Andrew Weinstock (2017, p. 2) afirma que o gótico é uma forma artística fascinada pela transgressão. Assim, Weinstock alinha que todas as culturas inevitavelmente possuem limites - estabelecendo o que é aceitável e o que está além da fronteira do permitido para aqueles que ocupam diferentes posições sociais. Por consequência, uma vez que há limites, também surgem ansiedades e fantasias sobre ultrapassá-los. O autor ainda argumenta que todas as comunidades,

² Tradução nossa: Diferentemente da Inglaterra, o surgimento da escrita gótica nos Estados Unidos ocorreu não como parte de uma história diversificada e contínua, mas de uma só vez, simultânea a outras inovações literárias e, claro, em um contexto totalmente distinto. A América do Norte carecia dos mitos da antiguidade, da arquitetura medieval eclesiástica e das ruínas em que a Grã-Bretanha e o resto da Europa situavam seu goticismo.

portanto, terão suas próprias narrativas dentro do gótico sobre o desejo e as consequências de se violar regras legais e transgredir expectativas sociais.

Weinstock prossegue que, com isso em mente, a tradição gótica americana se agrupa em torno de quatro *loci* primários interconectados, cada um com suas fronteiras particulares: religião, geografia, alteridade racial e sexual e racionalidade (2017, p. 6). A literatura gótica norte-americana reflete sobre ansiedade, discriminação e impotência, relacionadas a outras formas de alteridade social, incluindo diferença sexual, sexualidade e classe. Essas obras repetidamente tematizam sobre como a premissa de que "todos os homens são criados iguais", consagrada na Constituição americana, foi solapada desde o início pelo racismo institucionalizado e sexismo (WEINSTOCK, 2017, p. 10).

Por outro lado, Gleeson-White apresenta o grupo de críticos que define a escrita sulista em que McCullers se insere com o termo grotesco. A autora cita Millichap e sua teorização do grotesco em relação ao Modernismo, de modo que ele considera a obra de Faulkner, McCullers e O'Connor para expor que nas características distorcidas do grotesco, o escritor modernista encontrou formas disjuntivas capazes de ordenar a fragmentação e a alienação do mundo moderno (GLEESON-WHITE, 2003, p. 124).

Ao debater a relevância do grotesco dentro da ficção moderna norte-americana, William Van O'Connor cita um ensaio de Thomas Mann em que o autor alemão afirma que o traço mais contundente da ficção moderna foi cessar o reconhecimento de categorias como o trágico e o cômico, de modo que o tragicômico seria o estilo genuíno do grotesco (MANN *apud* O'CONNOR, 1959, p. 342). Mann ainda aponta o grotesco como uma categoria que se contrapõe, por excelência, ao estilo burguês, e O'Connor complementa que a literatura grotesca pode ser vista como uma reação aos costumes e hábitos burgueses.

O'Connor prossegue em sua investigação sobre a eclosão do grotesco na literatura moderna acentuando o período como uma "era de violência", com guerras, genocídios, bombas atômicas e transformações sociais (O'CONNOR, 1959, p. 343). Assim, destaca-se o caráter da irracionalidade da natureza humana – o que abre um diálogo com o gótico em seus primórdios – e como as ações são determinadas por forças que fogem ao nosso controle; de forma que o grotesco seria uma resposta a esses elementos.

O pesquisador percebe ainda que o grotesco emerge como um dispositivo literário ainda mais frutífero nas mãos dos escritores sulistas, o que justifica por considerar que o antigo sistema agrário deixou como herança a pobreza, que ao seu ver – em uma visão conservadora – gera a anormalidade. Além disso, no Sul, ainda se adotava um código de vida que não era mais aplicável, tornando o local removido da realidade e resultando na perda da vitalidade de seus habitantes. Desse modo, muitos historiadores da literatura estudaram o grotesco como um fenômeno social e como um problema a ser resolvido, o que se relaciona ao fato de que ele assume aspectos da injustiça social e política nas suas melhores formas, longe da moralidade do século XIX (O'CONNOR, 1959, p. 343-344).

Sobre Carson McCullers, O'Connor argumenta que as motivações psicológicas são o principal fator de suas narrativas, entretanto, ele as define como "anormais" ou "perversas", ainda que interprete que a autora as coloque como "normais" (O'CONNOR, 1959, p. 344), o que revela uma visão ainda conservadora

da obra de McCullers. Contudo, podemos considerar válida a contribuição de O'Connor nos estudos sobre o grotesco, principalmente no que tange sua observação sobre como a história da filosofia organizou categorias, ainda que essas não sejam absolutas, pois nosso lado racional pede as categorias como estáveis e fixas. A literatura do grotesco faz o contrário: elementos de uma categoria surgem em outra, o que afronta nosso senso de uma ordem estabilizada ao mesmo tempo em que satisfaz parcialmente nossa necessidade de flexibilizar essa ordenação (O'CONNOR, 1959, p. 346).

Na década de 1970, Alan Spiegel propôs uma nova teoria do grotesco na ficção sulista. O pesquisador evoca Leslie Fiedler, que define o grotesco como um modo de expressão do Gótico Sulista, o que Spiegel considera uma visão pejorativa para descrever um material exótico ou extravagante. No cerne da teoria de Spiegel, o grotesco não se refere a estória, sua atmosfera, ou modo de expressão; mas sim a um tipo de personagem que aparece com frequência na ficção sulista contemporânea. Dentro disso, o sucesso ou o fracasso literário dessas personagens – bem como todos os outros tipos de personagem – dependem de como o autor o integra na narrativa, como ele recria ou individualiza seus traços típicos (SPIEGEL, 1972, p. 426-428).

Na sequência, Spiegel (1972, p. 428-429) define que o grotesco aparece na ficção sulista como uma figura que sucede como criação literária pois seu desvio à normatividade nunca excede sua humanidade, de modo que esse desvio em relação à hegemonia não aparece como separação, mas como aproximação da condição humana. Assim, como a personagem transcende seu aspecto grotesco, ela se torna um arquétipo, que Spiegel aponta como o *pharmakós*.

Ao investigar as origens da representação do *pharmakós* como deformação na literatura sulista do século XX, o pesquisador encontra resposta nas grandes transformações do período, em especial no Sul, principalmente no que envolve o conceito de “homem” e sua relação com o universo. Para Spiegel, na cultura contemporânea, o homem vê o universo como neutro e livre de sanções morais, o que rompeu com as limitações no que toca à distinção entre o próprio e o impróprio, o elevado e o baixo. Isso tornou-se mais intenso no Sul, devido aos processos sociais e econômicos, e a permanência de um modo de vida tradicional, baseado no mito. Assim, a industrialização, a urbanização e as guerras contribuíram para o surgimento de novos tipos sociais, junto aos já difundidos na sociedade sulista, criando tensões entre diferentes costumes, valores e crenças; das quais resultaria o grotesco. Se por um lado, o grotesco representa o fechamento da antiga ordem, por outro, representaria os efeitos produzidos pela industrialização e pela vida moderna nos centros urbanos. O fato é que a personagem grotesca informa que sua deformidade é também a deformidade de toda a sociedade em que se insere (SPIEGEL, 1972, p. 429-431).

Outros dois aspectos da teoria de Spiegel nos são proveitosos. O primeiro se refere à distinção com o gótico, uma vez que para ele, a narrativa gótica acontece fora da sociedade, enquanto o grotesco está dentro da sociedade em seu funcionamento ordinário. Ademais, se o herói gótico rejeita as normas estabelecidas, a figura grotesca é rejeitada por essa normatividade (SPIEGEL, 1972, p. 433). Essa observação evoca o segundo ponto, pois no Grotesco Sulista as personagens e o universo literário estão orientados pelo normativo. Desse modo,

os valores dessa sociedade são criticados e questionados pelas forças representadas pelo personagem grotesco, ainda que continuem a existir como orientação moral (SPIEGEL, 1972, p. 437).

Contudo, é necessário ressaltar que Carson McCullers adota uma postura ímpar dentro da problemática de definição da literatura sulista de seu tempo. Ela rejeita veementemente o rótulo de “gótico”, e prefere chamar sua literatura de realista. Assim, além do sulista William Faulkner, a escritora adiciona Flaubert e os realistas russos como influência de sua obra, o que corrobora com Richard Ruland e Malcolm Bradbury, que apontaram esses autores como influências dos escritores norte-americanos ao mesclar o novo grotesco e o novo realismo (GLEESON-WHITE, 2003, p. 122). Para McCullers, o que aproxima a literatura sulista e a literatura russa realista é o pouco valor da vida humana e os elementos que ela cita no ensaio “Os realistas russos e a literatura sulista” (1941):

No Sul, durante os últimos quinze anos, surgiu um gênero de escrita que é homogêneo o bastante para ter levado os críticos a rotularem-no de “Escola Gótica”. Esse rótulo, no entanto, é infeliz. O efeito de um conto gótico deve ser similar àquele de uma história de Faulkner na evocação de horror, beleza e ambivalência emocional – mas esse efeito desenvolve-se a partir de fontes opostas; no primeiro, os meios usados são românticos ou sobrenaturais, no último um realismo particular e intenso [...]. A técnica é basicamente esta: uma corajosa e visível justaposição rígida do trágico com o cômico, o imenso com o trivial, o sagrado com o obscuro, toda a alma humana com detalhamento materialista. (McCULLERS, 2010, p. 294-295).

Nos trechos acima, a autora argumenta sua rejeição do termo “gótico” e define o modo de escrita dela e de seus contemporâneos, opondo-a à tradição gótica. Assim, para McCullers, os sistemas de contraposições que ela menciona indicam as singularidades dessa literatura.

“A Balada do Café Triste”, Grotesco e Transgressão

A narrativa de *A Balada do Café Triste* é permeada pela tensão entre a alienação e o senso de isolamento, que denotam a marginalidade da cidade quando pensamos o cenário estadunidense moderno dos centros urbanos, e o irrompimento de elementos modernizantes, como sinalizado pela menção à fábrica, evocando a sociedade industrial e urbana. Trata-se de uma sociedade tradicional, organizada em torno do patriarcado moral burguês, de modo que remetemos ao que Whitt (2008, p. xvii) se refere como o poder de uma região caracterizada por uma crença na família nuclear heterossexual, a dependência da religião, a individualidade rude nascida de uma economia agrária e a memória da Guerra Civil e do fim da escravidão. A primeira descrição do antigo café e da Senhorita Amelia alcança ainda mais proximidades com a narrativa grotesca:

If you walk along the main street on an August afternoon there is nothing whatsoever to do. The largest building, in the very center of the town, is boarded up completely and leans so far to the right

that it seems bound to collapse at any minute. The house is very old. There is about it a curious, cracked look that is very puzzling until you suddenly realize that at one time, and long ago, the right side of the front porch had been painted, and part of the wall -- but the painting was left unfinished and one portion of the house is darker and dingier than the other. The building looks completely deserted. Nevertheless, on the second floor there is one window which is not boarded; sometimes in the late afternoon when the heat is at its worst a hand will slowly open the shutter and a face will look down on the town. It is a face like the terrible dim faces known in dreams -- sexless and white, with two gray crossed eyes which are turned inward so sharply that they seem to be exchanging with each other one long and secret gaze of grief. The face lingers at the window for an hour or so, then the shutters are dosed once more, and as likely as not there will not be another soul to be seen along the main street. These August afternoons -- when your shift is finished there is absolutely nothing to do; you might as well walk down to the Forks Falls Road and listen to the chain gang³. (McCULLERS, 2005, p. 3-4).

A partir dessa apresentação, na qual a Senhorita Amelia é exposta como um rosto branco e sem sexo, isolado dentro do prédio ruído e incompleto, o narrador prossegue para a narrativa, por meio do *flashback* no qual o enredo se desenrola em torno do trio composto pela Senhorita Amelia, Primo Lymon e Marvin Macy. A estrada ocupa uma posição ímpar na novela. Por ela, primeiro o Primo Lymon chega, dando início a transformação que se opera na Srta. Amelia e permite a abertura do café. Depois, o vil Marvin Macy, com quem Amelia foi anteriormente casada, retorna, e conquista a atenção de Lymon. Por fim, Macy destrói o que representava o café - o único entretenimento e local de contato possível na cidade - e junto de Lymon, deixa a Srta. Amelia sucumbida e isolada dentro das paredes do que outrora fora o café.

É possível pensar *The Ballad of the Sad Café* como a história da Srta. Amelia, a personagem que recebe maior destaque da narrativa, passa pelas maiores transformações no decorrer da novela, e é a proprietária do café que se torna central para a cidade como espaço de convivência. Em sua apresentação ao leitor, a Srta. Amelia é definida por suas características primárias:

³ Quem caminha pela rua principal numa tarde de agosto não encontra nada para fazer. A construção mais alta, no centro da cidade, está completamente fechada por tábuas, e tão inclinada para a direita que parece prestes a desabar a qualquer minuto. É uma casa muito antiga. Tem um aspecto estranho, arruinado e confuso, até que se percebe que uma vez, há muito tempo, o lado direito da porta da frente e parte da fachada foram pintados, mas a pintura não foi concluída, e uma metade da casa parece mais escura e suja que a outra. A casa parece completamente abandonada. No entanto, no segundo andar, há uma janela que não está fechada com tábuas. Às vezes, ao entardecer, quando o calor é pior, aparece uma mão que abre lentamente os postigos e um rosto contempla a rua lá embaixo. É uma face turva como essas que aparecem nos sonhos - assexuada e pálida, com dois cinzentos olhos vesgos, que piscam tão violentamente como se lançassem um ao outro sinais de reconhecimento. O rosto permanece na janela por cerca de uma hora, depois os postigos são novamente fechados e não se vê nenhuma outra alma em toda a rua, não há mais nada para fazer, mas sempre é possível caminhar até a estrada de Forks Falls para ouvir as correntes dos presos. Tradução de Caio Fernando Abreu.

The place was not always a café. Miss Amelia inherited the building from her father, and it was a store that carried mostly feed, guano, and staples such as meal and snuff Miss Amelia was rich. In addition to the store she operated a still three miles back in the swamp, and ran out the best liquor in the county. She was a dark, tall woman with bones and muscles like a man. Her hair was cut short and brushed back from the forehead, and there was about her sunburned face a tense, haggard quality. She might have been a handsome woman if, even then, she was not slightly cross-eyed. There were those who would have courted her, but Miss Amelia cared nothing for the love of men and was a solitary person⁴.

A Srta. Amelia é introduzida como um elemento unido de forma inexorável ao prédio que se tornaria o café, herdado de seu pai. Isso adquire contornos relevantes, uma vez que o narrador, no tempo presente da narração, revelou as ruínas da construção, e a condição da Srta. Amelia como o rosto fantasmagórico isolado; de modo que a personagem e o prédio são colocados como paralelos durante a narrativa.

A primeira característica propriamente da Srta. Amelia anunciada pelo narrador nos conta que a personagem se trata de uma mulher rica. Além de demarcar aspectos capitalistas da concepção do indivíduo, a riqueza da Srta. Amelia é um traço fundamental para o entendimento de sua posição dentro da cidade, uma vez que ela é o que marca a possibilidade de Amelia acessar espaços tradicionalmente masculinos e transgredir expectativas relacionadas ao gênero feminino. Assim, Whatling (2005, p. 91-92) afirma que a personagem infringe as limitações do seu sexo, assim como as convenções de classe e gênero, que rompem com a imagem convencional da dama sulista.

A Srta. Amelia assegura ainda outra posição de autoridade, com o misto de médica e curandeira, o que garante relevância dentro de uma sociedade tradicional, e conquista também um caráter místico devido aos métodos e receitas misteriosos “there were any number of different medicines which she had brewed herself from unknown recipes” (McCULLERS, 2005, p. 16).

Assim, é necessário definir que a Srta. Amelia é vista por seus conterrâneos por meio da ambivalência. Por um lado, sua posição como a mulher mais rica da cidade e proprietária do café garante o respeito na cidade; por outro, a transgressão dos valores sociais esperados da mulher, em uma comunidade na qual estes são seguidos com estrita rigidez, inspira a desconfiança dos habitantes da cidade. A estranheza que Amelia causa é apontada diretamente pelo narrador:

⁴ Nem sempre a casa foi um café. A srta. Amélia herdou-a de seu pai, e no começo era um armazém de comestíveis, adubo e artigos tipo farinha e fumo. A srta. Amélia era rica. Além do armazém, tinha uma destilaria a cerca de 5 quilômetros do lugar e vendia o melhor uísque da região. Era uma mulher morena e alta com ossos e músculos de homem. Seus cabelos eram curtos, puxados para a nuca, o rosto queimado pelo sol tinha uma expressão tensa e selvagem. Poderia até ter sido bonita quando moça, se não fosse ligeiramente estrábica. Muitos a cortejaram, mas a srta. Amelia não se importava com o amor dos homens: era uma pessoa solitária. Tradução de Caio Fernando Abreu.

These good people judged Miss Amelia in a different way from what the others judged her. When a person is as contrary in every single respect as she was and when the sins of a person have amounted to such a point that they can hardly be remembered all at once -- then this person plainly requires a special judgment. They remembered that Miss Amelia had been born dark and somewhat queer of face, raised motherless by her father who was a solitary man, that early in youth she had grown to be six feet two inches tall which in itself is not natural for a woman, and that her ways and habits of life were too peculiar ever to reason about. Above all, they remembered her puzzling marriage, which was the most unreasonable scandal ever to happen in this town.

So these good people felt toward her something near to pity. And when she was out on her wild business, such as rushing in a house to drag forth a sewing machine in payment for a debt, or getting herself worked up over some matter concerning the law -- they had toward her a feeling which was a mixture of exasperation, a ridiculous little inside tickle, and a deep, unnamable sadness⁵. (McCULLERS, 2005, p. 14).

Nesse sentido, expomos a visão que a cidade tem da Srta. Amelia enquanto um “outro”, um elemento que não se encaixa no grupo e em suas normas, e as ideias ambivalentes que eles têm em relação a ela, que é vista como diferente e “não natural”. Além dos aspectos relacionados a gênero, há também uma alusão a principal hegemonia sulista marcada no imaginário nacional norte-americano, relacionada ao racismo arraigado devidos aos ideais confederados que permaneceram após a Guerra Civil, “Miss Amelia had been born dark”.

Desse modo, é evidente que a visão social sobre Amelia é determinada pelo que Mab Segrest desenvolve ao escrever que tanto o patriarcado quanto o racismo dependem da categoria do outro – a aberração, não “normal como eu” - que no racismo sulista seria o negro e no patriarcado, a mulher (SEGREST *apud* GLEESON-WHITE, 2003, p. 4). Contudo, essa também se torna mais rígida quando os padrões de comportamento feminino são desafiados, uma vez que, para Judith Butler, a feminilidade apropriada é performativa, e envolve a repetição de certos atos e gestos que reforçam as normas vigentes de identidade de gênero (BUTLER *apud*

⁵ Essas boas pessoas julgavam a srta. Amélia de um jeito diferente das demais. Quando alguém é tão diferente dos outros, como ela era, e quando seus pecados somados nem sequer podem ser lembrados sem esforço, certamente esse alguém requer um tratamento especial. Essas pessoas lembravam que a srta. Amélia tinha nascido morena demais e com uma coisa esquisita no rosto; criada sem mãe, pelo pai, um homem solitário; que já adolescente media quase 1,80 metro de altura, e isso não era natural numa mulher; que seus modos e hábitos eram muito peculiares para que se pudesse pensar racionalmente sobre eles. Principalmente, essas pessoas lembravam o espantoso casamento dela, que fora o mais inexplicável escândalo jamais acontecido naquele lugar. Portanto, o que essas boas pessoas sentiam pela srta. Amélia era algo próximo da piedade. E quando ela resolvia fazer alguma grosseria, como invadir a casa de alguém para apoderar-se de uma máquina de costura em pagamento de uma dívida ou decidir ela mesma algum assunto que caberia à lei resolver, essas pessoas tinham por ela um sentimento que era uma mistura de irritação, um ridículo divertimento secreto e uma profunda, incompreensível tristeza. Tradução de Caio Fernando Abreu.

GLEESON-WHITE, 2003, p. 69-70), o que Amelia transgride em *The Ballad of the Sad Café*.

Assim, é necessário entender a definição que o termo “*freak*” adquire nesse contexto. “Freaks are beings who make those queer tendencies visible on the body’s surfaces” define Rachel Adams (2009, p. 18). Adams defende ainda que “*freaks*” e “*queers*” sofrem porque não podem ser assimilados pela ordem social dominante, entretanto, sua presença destaca os excessos, as contradições e inconsistências no cerne dessa ordem. A pesquisadora revela outra ambivalência da escrita de McCullers, pois o corpo desviante é um local de extrema restrição, no qual qualquer tentativa de ocultar suas diferenças apenas torna seu desvio mais aparente, ao mesmo tempo em que essas figuras evidenciam a possibilidade, uma vez que as transgressões *queer* de fronteiras sexuais e de gênero permitem uma reconsideração produtiva das relações sociais normativas (ADAMS, 2009, p. 19).

Após essa breve consideração, retornamos à questão do grotesco. Desse modo, assim como para Adams o termo “*freak*” é ressignificado de modo que essas figuras são apresentadas como modo de repensar a normatividade, Gleeson – White (2009, p. 58) propõe que o grotesco não se limita a uma modernidade alienante e pode se relacionar às qualidades e práticas de crescimento, promessa e transformação. Ela sugere que as concepções acerca do grotesco formuladas por Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* têm um caráter revolucionário e liberam a escrita sulista de rótulos tradicionais. Para Bakhtin (2010, p. 277), o corpo grotesco é um corpo em constante estado de reemergência, o que abre espaço para novas subjetividades.

Em seu estudo *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, Gleeson-White (2009) salienta, primeiro, o tempo da escrita de McCullers – entre 1940 e 1950 – como fértil para essas reflexões pois se trata de uma época de tensões. Dentre essas, destacam-se a tensão entre a mudança do status das mulheres e o ideal sulista de feminilidade, e entre o crescente liberalismo e a segregação e repressão sexual. Em outro artigo, ela explica a concepção bakhtiniana do grotesco:

Bakhtin’s construction of the grotesque likewise emphasizes corporeality, more specifically, corporeal contortion. In Bakhtin’s account, the body is a body of excess, and so it queries borders and neat categories. Perhaps most importantly, it is a body in flux, in a constant process of reformation and reemergence; it is becoming. Strictly opposed to the aesthetics of the grotesque is the classic body and its accompanying poetics of closure, coherence and stasis. The grotesque, then, by its very nature, unnerves the world of classic identity and knowledge, for it tests the very limits of the body and thus of being. Crucially, Bakhtin celebrates this strange body, for it is a side of production “the grotesque... discloses the potentiality of an entirely different world, of another order, another way of life”. This is the invigorating aspect of the Bakhtinian representation and behavior; it disturbs because it loves the abject and will not rest; it

is a state of becoming. The carnivalesque grotesque, then, is a strategy of resistance⁶. (GLEESON-WHITE, 2009, p. 59).

Dessa forma, fica evidente que as ideias de Bakhtin, assim como os aspectos literários que McCullers emprega na construção da Srta. Amelia – e do Primo Lymon, como veremos adiante – expressam uma preocupação com a corporificação (BAKHTIN, 2010, p. 23) e com a resistência, que se manifesta na configuração de comportamentos que fogem à normatividade. Ademais, Gleeson-White (2003, p. 5-6) determina que o grotesco, como modo literário e modo de subjetividade, expressa o excesso e o encontro violento de elementos incompatíveis, o que nos remete a definição de McCullers sobre o modo de escrita sulista como a justaposição de elementos contrários:

Miss Amelia made no protest. She only came out from behind the counter and hovered over the stove, as though the news had made her suddenly cold. She did not warm her backside modestly, lifting her skirt only an inch or so, as do most women when in public. There was not a grain of modesty about Miss Amelia, and she frequently seemed to forget altogether that there were men in the room. Now as she stood warming herself, her red dress was pulled up quite high in the back so that a piece of her strong, hairy thigh could be seen by anyone who cared to look at it⁷. (McCULLERS, 2005, p. 59).

No trecho acima, percebemos que Amelia não apenas rompe com os comportamentos socialmente esperados para uma mulher [“as do most women when in public”], com a falta de sua “modéstia”, bem como expressa elementos apreendidos como conflitantes, como a saia e as coxas fortes e peludas. Desse modo, a expressão de feminilidade na Srta. Amelia é tão problemática quanto a da masculinidade, uma vez que esses aspectos não se mostram rigidamente opostos ou estáticos na construção da personagem, e tampouco como aspectos naturais dessa, como observa-se na cerimônia de seu casamento com Macy: “Anyway, she

⁶ Tradução nossa: A construção do grotesco para Bakhtin também enfatiza a corporalidade, mais especificamente, a contorção corporal. No relato de Bakhtin, o corpo é um corpo de excessos e, portanto, questiona fronteiras e categorias puras. Talvez o mais importante, é um corpo em fluxo, em constante processo de reforma e reemergência; em vias de tornar-se. Estritamente oposto à estética do grotesco, está o corpo clássico e a poética de fechamento, coerência e estase que o acompanha. O grotesco, então, por sua própria natureza, enerva o mundo da identidade e do conhecimento clássico, pois testa os próprios limites do corpo e, portanto, do ser. Crucialmente, Bakhtin celebra esse corpo estranho, pois é um lado da produção “o grotesco... revela a potencialidade de um mundo inteiramente diferente, de outra ordem, outro modo de vida”. Esse é o aspecto revigorante da representação e do comportamento bakhtiniano; perturba porque ama o abjeto e não descansa; é um estado de vir a ser. O grotesco carnavalesco é, então, uma estratégia de resistência.

⁷ A srta. Amélia não respondeu. Apenas saiu de trás do balcão e caminhou até o fogão, como se a notícia tivesse lhe causado um súbito frio. Ela não costumava aquecer discretamente o traseiro, levantando uma ponta da saia, como a maioria das mulheres fazia em público. Não havia nada de discreto na srta. Amélia, e frequentemente ela parecia esquecer que havia homens no salão. Levantou tanto o vestido vermelho que quem quisesse se dar o trabalho de espiar poderia ver um bom pedaço de sua coxa musculosa e peluda. Tradução de Caio Fernando Abreu.

strode with great steps down the aisle of the church wearing her dead mother's bridal gown, which was of yellow satin and at least twelve inches too short for her⁸" (McCULLERS, 2005, p. 29-30). Podemos notar isso ainda em:

As the marriage lines were read Miss Amelia kept making an odd gesture -- she would rub the palm of her right hand down the side of her satin wedding gown. She was reaching for the pocket of her overalls, and being unable to find it her face became impatient, bored, and exasperated⁹. (McCULLERS, 2005, p. 30).

Esse excuro tem como objetivo denotar a construção literária do grotesco na figura da Srta. Amelia, com ênfase na rejeição de normas constritivas de gênero, uma vez que essa pode ser apontada como a razão que leva seus conterrâneos a considerarem-na como irracional; isso aponta ainda que Amelia – assim como outras personagens de McCullers - transgride proporções clássicas e desafia a hegemonia e as classificações binárias de subjetividade, de modo que a visão da autora revela uma dinâmica de corporeidade que culmina em múltiplas possibilidades de gênero, o que evidencia a resistência a configurações normativas.

O ultramasculino Marvin Macy representaria uma ameaça do poder que Amelia conquistou na comunidade, retomando o comentário de Whatling (2005, p. 91-92) sobre como a personagem infringe as limitações do seu sexo, o que também se deve pela adoção de comportamentos tradicionalmente associados ao masculino. Desse modo, a negação de Amelia em consumir o casamento, visto como pecaminoso (McCULLERS, 2005, p. 42) pela comunidade devido ao seu fracasso, pode ser relacionada a uma negação às próprias normas de comportamento do feminino e da relação patriarcal. A relação entre Macy e Amelia torna-se, então, de competição, o que culmina na luta que tem como espaço o café:

Miss Amelia was the same in appearance. During the week she still wore swamp boots and overalls, but on Sunday she put on a dark red dress that hung on her in a most peculiar fashion. Her manners, however, and her way of life were greatly changed. She still loved a fierce lawsuit, but she was not so quick to cheat her fellow man and to exact cruel payments. Because the hunchback was so extremely sociable, she even went about a little -- to revivals, to funerals, and so forth. Her doctoring was as successful as ever, her liquor even finer than before, if that were possible. The café itself proved profitable and was the only place of pleasure for many miles around¹⁰. (McCULLERS, 2005, p. 23-24).

⁸ De qualquer forma, a srta. Amelia subiu com passos largos os degraus da igreja, usando o vestido de casamento de sua falecida mãe, de seda amarela e muito curto para ela. Tradução de Caio Fernando Abreu.

⁹ Enquanto eram lidas as palavras sacramentais, a srta. Amelia ficou repetindo um gesto esquisito: passava a palma da mão direita no lado do vestido amarelo. Procurava o bolso do macacão e, como não o encontrava, seu rosto tornava-se impaciente, aborrecido e irritado. Tradução de Caio Fernando Abreu.

¹⁰ A srta. Amélia tinha a mesma aparência. Durante a semana, continuava a usar botas de borracha e macacão, mas aos domingos enfiava-se num vestido vermelho escuro que lhe caía de maneira

Em relação ao Primo Lymon, na citação acima, podemos ver a transformação no comportamento da personagem. Amelia torna-se mais sociável, afável, e até mesmo capaz de lidar com assuntos que fogem a ordem objetiva, por conta do sentimentalismo suscitado por Lymon. O narrador explica “The time has come to speak about love. For Miss Amelia loved Cousin Lymon. So much was clear to everyone” (McCULLERS, 2005, p. 24). Esse sentimento será motivador do café como espaço de convivência, um símbolo vinculado a própria Amelia, como evidenciamos na apresentação da personagem, conjugada ao prédio do estabelecimento. Isso pode ser observado na citação a seguir:

Therefore, according to Mrs. MacPhail, a warty-nosed old busybody who is continually moving her sticks of furniture from one part of the front room to another; according to her and to certain others, these two were living in sin. If they were related, they were only a cross between first and second cousins, and even that could in no way be proved. Now, of course, Miss Amelia was a powerful blunderbuss of a person, more than six feet tall -- and Cousin Lymon a weakly little hunchback reaching only to her waist. But so much the better for Mrs. Stumpy MacPhail and her cronies, for they and their kind glory in conjunctions which are ill-matched and pitiful¹¹. (McCULLERS, 2005, p. 25).

Essa relação, todavia, é vista com suspeitas por parte da comunidade, conforme indica o trecho acima, tendo em vista o suposto incesto, um dos temas recorrentes do gótico, e a corporeidade não normativa expressa pelas duas personagens. Cabe ressaltar que, para Amelia, Lymon não representa uma ameaça a seu poder e sua posição, pois como observa Millichap (2005, p. 16-17), ele é uma combinação de homem e criança; um homem que ela pode amar sem o sexo, uma criança adquirida sem dor, e uma companhia mais aceitável do que um marido ou um filho.

Há ainda, na relação entre Amelia e Lymon, a inversão dos papéis tradicionalmente masculinos e femininos em uma relação heterossexual, observação que já havia sido apontada por Whatling (2005, p. 52). Assim, Amelia é a provedora do sustento, enquanto Primo Lymon demonstra um comportamento

peculiar. Seus modos, contudo, e sua maneira de viver tinham se modificado profundamente. Continuava a adorar uma boa briga com a lei, mas não era tão rápida para exigir do perdedor um pagamento cruel. Como o corcunda era extremamente sociável, ela também começou a sair um pouco: festas religiosas, velórios, coisas assim. Seu “consultório médico” fazia mais sucesso do que nunca, e seu uísque nunca fora tão bom, se é que isso é possível. O próprio café revelou-se um negócio rendoso, e era o único lugar divertido em muitos quilômetros em volta. Tradução de Caio Fernando Abreu.

¹¹ Portanto, segundo a sra. MacPhail (mulher com o nariz bexiguento, atarefada, que vivia mudando os móveis de lugar), segundo ela e algumas amigas, aqueles dois estavam vivendo em pecado. Se eram parentes de verdade, só o eram em segundo ou terceiro grau, e nem sequer isso podia ser provado. Claro que a srta. Amélia era uma mulherona enorme, com mais de 1,80 metro, e o Primo Lymon, um corcundinha frágil que mal batia na cintura dela. Mas essa era mais uma razão para o pecado, segundo a sra. Stumpy McPhail e suas amigas, que babavam de gozo com relações doentias e monstruosas. Tradução de Caio Fernando Abreu.

de sujeição e de manter a atmosfera do lar, o que denota a rígida estrutura familiar tradicional do Sul na primeira metade do século XX.

Whatling (2005, p. 99-100) estabelece ainda uma interessante conexão entre essa inversão e o grotesco. Ela cita as noções de Peter Thomson, para quem o grotesco é sintetizado pela alienação, quando algo familiar torna-se estranho e perturbador. A partir disso, a crítica desenvolve uma aproximação entre o retrato da relação de Amelia e Lymon e o *unheimlich* – o infamiliar – freudiano.

O psicanalista demonstra, a partir da etimologia, que o termo “familiar”, o que nos é conhecido, coincide com seu oposto, o “infamiliar”, o estranho (FREUD, 2019, p. 45). Como observa Whatling, o que é familiar torna-se infamiliar, a classe de coisas que causam angústia, mas que nos voltam ao que é conhecido. Para ela, portanto, a heterossexualidade, por meio da inversão de papéis dentro da relação heterossexual de Amelia e Lymon, torna-se o infamiliar. Essa visão do grotesco, em sua relação com o infamiliar, encontra ressonância na definição de Wolfgang Kayser (1986, p. 159) “O grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)”.

Essa estranheza pode ser vista até mesmo na reação dos habitantes da cidade que, segundo o narrador, não viam a relação de Amelia e Lymon com conotação estritamente negativa. A alusão a Deus no trecho, “So let them be. The good people thought that if those two had found some satisfaction of the flesh between themselves, then it was a matter concerning them and God alone” (McCULLERS, 2005, p. 25), mostra como a moral burguesa cristã perpassa o julgamento até mesmo daqueles que são referidos como “as boas pessoas”¹².

Por fim, após a derrota no confronto com Macy, possibilitada pela colaboração de Lymon, Amelia sofre uma nova transformação na narrativa. Essa, contudo, não pode ser vista como um aspecto positivo, pois está ligada à perda do poder junto à comunidade, simbolizada pela destruição do café. Gilbert e Gubar (1996, p. 153) argumentam que na conclusão de *The Ballad of the Sad Café* Amelia é metamorfoseada em uma “mulher louca e indefesa”. Ela é, portanto, destituída de sua posição, que mesclava a liderança comunitária, o exercício da medicina, e o status econômico e social, devido a sua posição como “a mulher mais rica da região”.

Desprovida de seu poder econômico, com seu café e sua casa destruídos, e destituída de sua subjetividade, Amelia é percebida apenas como uma mulher louca. Reconhecida e identificada assim, mantida a distância pelo auto confinamento, ela não é mais uma ameaça a normatividade e a moral burguesa. Como diz Lansky (2008, p. 67), a cidade pode lidar, nesses termos, com uma mulher louca e indefesa.

A análise da Srta. Amelia evidencia, acima de tudo, a ambivalência. Ela detém uma posição de poder dentro da comunidade – como mulher mais rica da região, proprietária do único espaço de convivência da cidade, e médica - o que por si mostra a organização capitalista que rege o ímpeto industrial e modernizante que, nas primeiras décadas do século XX, penetrou até mesmo as zonas norteamericanas mais arraigadas em suas tradições.

¹² – Deixem-nas falar. – As pessoas generosas achavam que, se aqueles dois encontravam alguma satisfação na carne um do outro, isso era assunto que dizia respeito apenas a eles e a Deus. Tradução de Caio Fernando Abreu.

Nesse sentido, a transgressão de Amelia, levando em conta seu status econômico e social de destaque, remete ao que Weinstock (2017, p. 2) se refere ao escrever que todas as culturas inevitavelmente possuem limites, que estabelecem o que é aceitável e o que está além da fronteira do permitido para aqueles que ocupam diferentes posições sociais. Amelia, herdeira sulista e senhorita, tem uma situação semelhante à das mulheres que nos anos da Guerra da Secessão, administraram fazendas e plantações durante a ausência masculina (BOYLER, 2012, p. 57). O historiador Paul Boyler destaca ainda que a situação das mulheres no início do século XX dependia de aspectos geográficos, raciais, étnicos e de classe. Assim, Amelia possui maior espaço para transgredir expectativas sociais devido ao seu privilégio de classe, entretanto, por encontrar-se em meio a uma cultura que eleva as normas hegemônicas de gênero e de feminilidade, ela também acaba por sucumbir.

Entretanto, a Srta. Amelia também é vista com desconfiança, suspeita e estranheza por seus concidadãos, que mesmo em atitude positiva, a veem como a categoria do Outro, do estranho e do diferente. Essa exterioridade em relação aos demais pode ser marcada pela transgressão da normatividade racional e moral vigente expressa pela Srta. Amelia, principalmente em relação às expectativas de gênero, que vimos em relação ao grotesco bakhtiniano:

Besides, the man was a hunchback. He was scarcely more than four feet tall and he wore a ragged, dusty coat that reached only to his knees. His crooked little legs seemed too thin to carry the weight of his great warped chest and the hump that sat on his shoulders. He had a very large head, with deep-set blue eyes and a sharp little mouth. His face was both soft and sassy -- at the moment his pale skin was yellowed by dust and there were lavender shadows beneath his eyes. He carried a lopsided old suitcase which was tied with a rope¹³. (McCULLERS, 2005, p. 6-7).

A descrição que o narrador constrói de Lymon, reproduzida acima, evidencia a corporeidade da personagem, que foge aos padrões normativos. Assim, dentro da classificação de Spiegel de categorias do grotesco, Lymon, em primeiro plano, denota o desvio da corporeidade clássica. Essa adquire caráter positivo na visão de Bakhtin, que enfatiza o corpo. Como explicitamos na análise de Amelia, a noção de corpo de Bakhtin questiona as categorias definidas, que em Lymon, aparecem principalmente em relação ao par adulto/criança, pois essas parecem indistintas, conforme:

No one in the town, not even Miss Amelia, had any idea how old the hunchback was. Some maintained that when he came to town he was about twelve years old, still a child -- others were certain

¹³ Além disso, o homem era corcunda. Não mediria mais que 1,10 metro de altura, e usava um casaco esburacado, cheio de pó, que mal chegava a seus joelhos. As perninhas tortas pareciam frágeis demais para suportar o peso do grande tronco disforme e da saliência pousada em seus ombros. Tinha uma cabeça enorme, com fundos olhos azuis e uma pequena boca sarcástica. Suas faces eram fofas, insolentes; naquele momento, a pele pálida estava amarelada pela poeira e havia sombras azuladas sob seus olhos. Carregava uma velha mala sem fechadura, amarrada por uma corda. Tradução de Caio Fernando Abreu.

that he was well past forty. His eyes were blue and steady as a child's but there were lavender crepy shadows beneath these blue eyes that hinted of age. It was impossible to guess his age by his hunched queer body¹⁴. (McCULLERS, 2005, p. 63).

O crítico valoriza o corpo em fluxo, em constante processo de reforma e emergência, em estado de tornar-se, de modo que, oposto à essa estética do grotesco está o corpo clássico e sua poética de fechamento e coerência (BAKHTIN, 2010, p. 23). Assim, o corpo grotesco ganha para Bakhtin o caráter positivo de resistência e da possibilidade de novas configurações (GLEESON-WHITE, 2009, p. 59).

Considerando as ideias de Bakhtin (2010, p. 23), a concepção do corpo não finalizado nos oferece a oportunidade de uma comparação significativa. Se a Srta. Amelia é colocada em paralelo ao prédio do café, o mesmo pode se aplicar a Lymon em relação a pintura da casa, que ele próprio inicia e deixa por inacabada no dia da luta entre Amelia e Macy (McCULLERS, 2005, p. 63):

Cousin Lymon scrambled around, and soon he had painted half the floor of the porch a gay bright green. It was a loblolly job, and he smeared himself all over. Typically enough he did not even finish the floor, but changed over to the walls, painting as high as he could reach and then standing on a crate to get up a foot higher. When the paint ran out, the right side of the floor was bright green and there was a jagged portion of wall that had been painted. Cousin Lymon left it at that¹⁵.

Lymon conjuga justaposições entre o masculino e o feminino e entre o adulto e a criança, além da noção do corpo não finalizado (BAKHTIN, 2010, p. 277), que reforçam o grotesco como apreendido por Bakhtin, a partir da justaposição de categorias tradicionalmente opostas.

A justaposição entre o masculino e o feminino em Lymon, que o situa em exterioridade, pode ser percebida desde seu primeiro contato com os homens da cidade e Amelia. Ao cair no choro, Lymon é apontado por eles como “a regular Morris Feinstein. “Morris Feinstein was a person who had lived in the town years before. He was only a quick, skipping little Jew who cried if you called him Christ-

¹⁴ Ninguém na cidade, nem mesmo a Srta. Amélia, tinha a menor ideia a respeito da idade do corcunda. Alguns garantiram que, quando chegara à cidade, era apenas um menino de 12 anos, outros tinham certeza que ele há muito ultrapassara os quarenta. Seus olhos eram azuis e serenos como os de um menino, mas podia-se notar, por baixo daqueles olhos azuis, algumas sombras que revelavam a idade. Era impossível revelar a idade que teria por seu corpo torcido e disforme. Tradução de Caio Fernando Abreu.

¹⁵ O Primo Lymon arrastou-se por ali, e logo tinha pintado metade da fachada de um verde alegre e brilhante. Era um trabalho pegajoso, e ele ficou todo melado. Como era típico nele, antes de terminar uma parede pintou um pedaço da outra, tão alto quanto podia alcançar, depois subiu num banco para pintar mais em cima. Quando a pintura terminou, o lado direito da fachada tinha um verde brilhante e um pedaço da outra parede também estava pintado, terminando numa linha irregular. O Primo Lymon deixou as coisas assim. Tradução de Caio Fernando Abreu.

killer, and ate light bread and canned salmon every day”¹⁶, explica o narrador sobre o significado especial que a denominação tinha na cidade.

A partir disso, Cinthia Wu aponta que tanto Lymon quanto Finestein são *outsiders*, figuras estranhas à hegemonia sulista e à uma comunidade fechada e isolada. Assim como Finestein, Lymon, por conjugar o status de estranho, está suscetível ao exame minucioso de suas ações e maneirismos (WU, 2009, p. 48). Vemos também o pensamento antisemita, que associa o judeu à suposta fragilidade feminina, e reproduz noções do pensamento eugenista dos anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial. Para além disso, percebemos a estranheza e a rejeição do comportamento de Lymon como uma inferiorização do feminino e como uma demarcação das categorias estáveis e bem definidas de gênero.

Ademais, a personalidade caótica e o gosto para confusões juntam-se às características que constroem a imagem de Lymon, e revelam um aspecto infantil em: “The hunchback was a great mischief-maker. He enjoyed any kind of to-do, and without saying a word he could set the people at each other in a way that was miraculous”¹⁷ (McCULLERS, 2005, p. 39) e “There were times when every word he said was nothing but lying and bragging. Nothing he said tonight was true”¹⁸ (McCULLERS, 2005, p. 40). Esse aspecto psíquico, conjugado a corporeidade de Lymon, que se distancia da normatividade clássica, tornam sua idade uma incógnita para a cidade, de modo que o par de opostos “adulto/criança” é ainda mais indefinido e sua separação é ocultada pelo que o narrador descreve como um “*queer body*” (McCULLERS, 2005, p. 63).

Contudo, o modo como Lymon é situado na exterioridade em relação ao corpo social da cidade, adquire ainda outras gradações. Ele é posto pelo narrador, estranhamente, como o grande responsável pela popularidade e pela atmosfera do café, pois “Things were never so gay as when he was around”¹⁹ (McCULLERS, 2005, p. 39). As habilidades sociais de Lymon já haviam sido indicadas anteriormente, quando sua aparição desmente o suposto assassinato do qual que a cidade acusava a Srta. Amelia. Essas habilidades, entretanto, reforçam uma separação entre ele e as pessoas “mais ordinárias”, de modo que quando o narrador afirma que esse instinto é usualmente encontrado em crianças, mais uma vez vemos a justaposição de categorias na caracterização de Lymon:

There is a type of person who has a quality about him that sets him apart from other and more ordinary human beings. Such a person has an instinct which is usually found only in small children, an instinct to establish immediate and vital contact between himself and all things in the world. Certainly the

¹⁶ Morris Finestein era um homem que vivera na cidade anos antes, apenas um judeuzinho saltitante que chorava quando o chamavam de “Matador de Cristo” e comia todos os dias pão branco com salmão. Tradução de Caio Fernando Abreu.

¹⁷ O corcunda era um grande armador de confusões. Gostava de emoções fortes e, sem dizer uma palavra, conseguia jogar as pessoas umas contra as outras de maneira fantástica. Tradução de Caio Fernando Abreu.

¹⁸ Algumas vezes, ele não dizia uma palavra que não fosse mentira ou fanfarronada. E nada do que ele disse aquela noite era verdade. Tradução de Caio Fernando Abreu.

¹⁹ As coisas nunca eram tão alegres como quando ele estava por perto. Tradução de Caio Fernando Abreu.

hunchback was of this type. He had only been in the store half an hour before an immediate contact had been established between him and each other individual. It was as though he had lived in the town for years, was a well-known character, and had been sitting and talking there on that guano sack for countless evenings²⁰. (McCULLERS, 2005, p. 20).

Em Primo Lymon, contudo, também observamos a transformação. Essa tem início em seu contato com Marvin Macy, por quem fica fascinado desde o primeiro olhar “It was a peculiar stare they exchanged between them, like the look of two criminals who recognize each other”²¹ (McCULLERS, 2005, p. 46). Em determinado momento da narrativa, Lymon justifica seu fascínio por Macy baseado no fato de que ele já esteve em Atlanta e na penitenciária, o que demonstra uma visão infantil de fascínio pela exploração do mundo e pela criminalidade.

Adiante, a transformação evidencia um lado perverso de Lymon, escondido por trás de suas confusões no café. Ele passa a ser cruel com a Srta. Amelia, por perceber que isso causava satisfação em Macy, “Sometimes he followed in Miss Amelia's footsteps – but these days it was only in order to imitate her awkward long-legged walk; he crossed his eyes and aped her gestures in a way that made her appear to be a freak”²² (McCULLERS, 2005, p. 61), o que era visto como terrível pelos frequentadores do café. Por fim, ele acaba por possibilitar a Marvin Macy a destruição do café e da Srta. Amelia.

Desse modo, evidencia-se que Lymon, assim como a Srta. Amelia, também é visto como uma figura do grotesco e até mesmo como bode expiatório, de modo que sua sobrevivência na cidade depende da proteção de Amelia, a figura de autoridade. Vale ressaltar que a penalidade imposta por Amelia a quem desrespeitasse Lymon usava de sanções econômicas e sociais, o que revela os métodos punitivos dessa comunidade.

O retorno de Marvin Macy à cidade é o suficiente para que ele seja associado a sequência de infortúnios que ocorreram nos dias que sucederam o seu regresso, o que denota a percepção que é feita de sua figura, “Marvin Macy brought with him bad fortune, right from the first, as could be expected”²³ (McCULLERS, 2005, p. 51). Dentre as três personagens individualizadas e complexas na narrativa, Macy é o que mais recai na planificação, uma vez que ele primeiramente é identificado como

²⁰ Há certo tipo de pessoas que têm algo que as distingue dos outros seres humanos. Pessoas assim possuem um instinto geralmente encontrado apenas nas crianças pequenas: o instinto de estabelecer imediatamente um contato vital entre elas e todas as coisas do mundo. O corcunda, certamente, pertencia a esse tipo. Em apenas meia hora no armazém ele conseguira estabelecer um contato entre si e cada um daqueles indivíduos. Era como se tivesse vivido na cidade durante anos, fosse muito conhecido e todas as noites costumasse se sentar naquele saco de adubo e falar. Tradução de Caio Fernando Abreu.

²¹ Foi um olhar especial que aconteceu entre eles, como o de dois criminosos que se reconhecem. Tradução de Caio Fernando Abreu.

²² Às vezes seguia os passos da srta. Amélia, mas ultimamente apenas para imitar as suas passadas desajeitadas: envesgava os olhos, imitava os gestos dela de um jeito tão horrível que fazia a srta. Amélia parecer um monstro. Tradução de Caio Fernando Abreu.

²³ Como era de se esperar, desde o começo, Marvin Macy trouxe azar. Tradução de Caio Fernando Abreu.

um tipo, o vilão ou antagonista cujo único traço é ser mau. Essa planificação, contudo, é evitada por dois fatores.

Primeiro, o narrador sumariza a formação de Macy, que, segundo Griffith (1967, p. 50), o separa das outras pessoas da cidade assim como sua personalidade. Abandonado pelos pais, ele teve o que o narrador chama de “um início difícil nesse mundo” (McCULLERS, 2005, p. 29). O contador da balada argumenta que o coração das crianças é um órgão delicado e que “A cruel beginning in this world can twist them into curious shapes. The heart of a hurt child can shrink so that forever afterward it is hard and pitted as the seed of a peach”²⁴ (McCULLERS, 2005, p. 29). Contudo, a história de Macy ainda revela um aspecto da hegemonia da cidade, e do racismo que se perpetuou na atmosfera cultural sulista pós-Guerra da Secessão, pois “this is not a town to let white orphans perish in the road before your eyes”²⁵ (McCULLERS 2005, p. 28).

O próprio Macy reproduz essa mesma hegemonia, unindo-se a grupos supremacistas brancos, conforme indica sua posse de uma túnica da Klu Klux Klan, apropriada por Amelia “But she seemed to attach little value to them and that spring she cut up his Klansman's robe to cover her tobacco plants”²⁶ (McCULLERS, 2005, p. 51). Percebemos assim, embora o racismo não seja o foco em *The Ballad of the Sad Café*, a atuação das forças normativas da construção do Outro.

Macy revela um caráter que se baseia em aspectos como a dominação, a subjugação, a violência e o poder. O narrador o descreve como ultramasculino e excessivamente encaixado dentro do que conhecemos como a noção clássica de corporeidade. Assim, Macy torna-se grotesco por expressar um desvio moral, uma vez que revela uma personalidade essencialmente vil:

There was in the town at that time a loom-fixer named Marvin Macy. He was the brother of Henry Macy, although to know them you would never guess that those two could be kin. For Marvin Macy was the handsomest man in this region -- being six feet one inch tall, hard-muscled, and with slow gray eyes and curly hair. He was well off, made good wages, and had a gold watch which opened in the back to a picture of a waterfall. From the outward and worldly point of view Marvin Macy was a fortunate fellow; he needed to bow and scrape to no one and always got just what he wanted. But from a more serious and thoughtful viewpoint Marvin Macy was not a person to be envied, for he was an evil character. His reputation was as bad, if not worse, than that of any young man in the county²⁷. (McCULLERS, 2005, p. 27).

²⁴ Um começo cruel neste mundo pode deformá-los de maneiras muito estranhas. O coração de uma criança machucada às vezes pode encolher, tornar-se seco e duro como o caroço de uma fruta. Tradução de Caio Fernando Abreu.

²⁵ “[...] aquela não era uma cidade capaz de permitir que órfãos brancos morressem de fome pelas estradas. Tradução de Caio Fernando Abreu.

²⁶ Mas parecia não dar muita importância a elas, e na primavera cortou a túnica da Ku-Klux-Klan do marido para cobrir uma pequena plantação de fumo. Tradução de Caio Fernando Abreu.

²⁷ Havia, então, na cidade, um mecânico chamado Marvin Macy. Era irmão de Henry Macy mas não se pareciam em nada. Marvin Macy era o homem mais bonito da região, muito alto, musculoso, com lânguidos olhos cinzentos e cabelos cacheados. Ele ia bem de vida, ganhava bons salários e tinha um relógio de ouro cuja parte de trás abria, deixando ver no fundo a pintura de uma cascata. Do ponto

A apreensão de Marvin Macy como figura exterior ao grupo, ocorre, portanto, na expressão de comportamentos degradantes, que ferem moralidades burguesas. Macy, por exemplo, degradava e envergonhava as moças que o admiravam por sua beleza, de modo que se tornava responsável pela ruína delas, a partir da insinuação da relação sexual fora da instituição do casamento.

A transformação de Marvin Macy, assim como ocorre com as outras personagens, se dá por meio do amor. Macy se apaixona pela Srta. Amélia, apesar de ser o favorito de muitas moças que performam a feminilidade esperada e apropriada dentro da normatividade sulista, como afirma o narrador, “there were at the time several young girls who who were clean-haired and soft-eyed, with tender sweet little buttocks and charming ways”²⁸ (McCULLERS, 2005, p. 27). Esse amor transforma o caráter de Marvin Macy:

He reformed himself completely. He was good to his brother and foster mother, and he saved his wages and learned thrift. Moreover, he reached out toward God. No longer did he lie around on the floor of the front porch all day Sunday, singing and playing his guitar; he attended church services and was present at all religious meetings. He learned good manners; he trained himself to rise and give his chair to a lady, and he quit swearing and fighting and using holy names in vain. So for two years he passed through this transformation and improved his character in every way. Then at the end of the two years he went one evening to Miss Amelia, carrying a bunch of swamp flowers, a sack of chitterlins, and a silver ring -- that night Marvin Macy declared himself²⁹. (McCULLERS, 2005, p. 29).

Assim, Marvin Macy, em sua reforma, adotou os ideais que circulavam na sociedade em que está inserido. Ele aprendeu a economizar, demonstrando o valor capitalista das posses, e abandonou a ociosidade, de modo a se integrar ao grupo por meio do trabalho. Para além disso, ele torna-se o cavalheiro sulista por excelência em suas maneiras, e se coloca sujeito a moral religiosa que cristã que ordenava a vida social da cidade. Acima de tudo, Macy aceita o ideal burguês da

de vista exterior e social, Marvin Macy era um sujeito de sorte: não precisava obedecer às ordens de ninguém e sempre tinha tudo o que desejava. Mas, de um ponto de vista mais sério e profundo, Marvin Macy não era um homem invejável, por causa de seu mau caráter. Tradução de Caio Fernando Abreu.

²⁸ [...] era o ídolo de muitas mulheres da região, entre elas garotas com cabelos sedosos e olhos macios, de ternas curvas doces e maneiras encantadoras. Tradução de Caio Fernando Abreu.

²⁹ Mudou completamente o seu comportamento. Tornou-se bom para o irmão e a mãe adotiva, aprendeu economizar e a não esbanjar dinheiro. Mais que tudo, começou a voltar-se para Deus. Já não passava os domingos jogado na frente de casa, tocando violão e cantando: frequentava a igreja e estava presente em todos os acontecimentos religiosos. Aprendeu boas maneiras: levantava-se e oferecia o lugar às senhoras, deixou de falar palavrões, de armar confusão e usar os nomes santos em vão. Passou por essa transformação durante dois anos, provando seu caráter de todas as maneiras. No final desse período, em certo entardecer, foi visitar a srta. Amélia, carregando um buquê de flores do pântano, um pacote de bombons e um anel de prata. Naquela noite, Marvin Macy declarou-se. Tradução de Caio Fernando Abreu.

família, tanto pelo modo que passa a tratar seu irmão e sua mãe adotiva, quanto por expressar o desejo de formar uma união com a Srta. Amelia.

Contudo, o casamento não converteu a Srta. Amelia em uma “calculable woman”, de modo que a união não é consumada. O caso passa a ser conhecido na cidade como grotesco e profano. Humilhado, Marvin Macy tem seu caráter novamente revertido, o que questiona a veracidade de suas intenções em sua aparente transformação, e se torna “a criminal whose picture and whose name were in all the papers in the state”³⁰ (McCULLERS, 2005, p. 33). Em seu regresso à cidade, Macy rouba as atenções de Lymon, e com a ajuda dele, destrói o café e o poderio de Amelia, o que expressa a vitória da violência e das forças de normatividade sobre a transgressão da outrora proprietária do café, centro da vida social da comunidade.

Considerações Finais

McCullers (2010, p. 327) escreve que em *A Balada do Café Triste* tentou demonstrar o seguinte ponto: “o amor de Eros - é inferior ao amor de Deus, ao companheirismo, ao amor de Ágape - o deus grego da festa, o Deus do amor fraternal - e do homem”. Contudo, este mostra-se falho, uma vez que o café é destruído e não há mais espaço para o convívio na cidade. Desse mesmo modo, por meio da canção - “the chain gang song” - os trabalhadores no epílogo “Os Doze Mortais”, ultrapassam sua solidão de forma temporária, assim como os cidadãos, com a existência do café. Esse estado, contudo, é insustentável de ser mantido.

Ainda que a modernidade, por meio da industrialização e do avanço de ideais capitalistas, esteja presente em *The Ballad of the Sad Café*, identificamos uma comunidade simples, baseada em um modo de vida rural e tradicional, orientado por superstições e preconceitos, o que sintetiza a tensão entre o *Old South* e o *New South*, presente por meio da industrialização.

O grotesco se destaca como modo de construção das personagens, apreendido, principalmente, conforme proposto por Bakhtin, que sugere o potencial para novos modos de subjetividade. O crítico expressa a preocupação com a corporificação e com a resistência, que se manifesta para além, na configuração de comportamentos que fogem à normatividade. Gleeson-White (2003, p. 5-6) determina que o grotesco, como modo literário e modo de subjetividade, expressa o excesso e o encontro violento de elementos incompatíveis, o que nos remete a definição de McCullers sobre o modo de escrita sulista como a justaposição de elementos contrários (McCULLERS, 2010, p. 295). É interessante observar, assim, que o único personagem entre as protagonistas que expressa uma corporeidade clássica, Marvin Macy, é marcado como o vilão da narrativa. Macy adota comportamentos que desviam da normatividade moral, por sua vilania excessiva, mas por outro lado, também manifesta preconceitos ideológicos arraigados na hegemonia sulista, de forma que ele se torna a síntese da violência das forças de repressão que atuam na região durante a primeira metade do século XX.

³⁰ [...] um criminoso cujo retrato e nome apareciam em todos os jornais do estado. Tradução de Caio Fernando Abreu.

A ênfase na personagem, enquanto elemento essencial da narrativa, mostrou-se proveitosa para compreendermos de que modo o ímpeto modernizante capitalista evidencia contradições dentro do próprio sistema, como as forças normativas de repressão, que surgem da hegemonia respaldada por valores burgueses. Destarte, McCullers propõe modos de subjetividade, por meio do grotesco – em especial como pensado por Bakhtin – que expressam a transgressão da moralidade burguesa na narrativa de *A Balada do Café Triste*. Portanto, apontamos para a afirmação do caráter progressista da literatura de McCullers, por meio da construção de personagens que representam a resistência à normatividade hegemônica sulista, especialmente rígida na primeira metade do século XX. Concluímos o artigo reforçando a minuciosa visão social de McCullers, que ultrapassa a percepção de suas personagens como meros símbolos, conforme a crítica os concebeu por décadas, o que é incompatível à obra de uma autora que determinou o que Harold Bloom (2009, p. 1) chama de seu “credo estético” ao repetir as palavras do poeta latino Terêncio: “*Nothing human is alien to me*” [*Nada humano é estranho para mim*].

Referências

- ADAMS, Rachel. A Mixture of Delicious and Freak: The Queer Fiction of Carson McCullers. In: BLOOM, Harold. *Carson McCullers*: edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2009. p. 17-44.
- BAKHTIN, Mikahil. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 7. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARNARD, Rita. Modern American Fiction. In: KALAJIAN, Walter. *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 39-67.
- BLOOM, Harold. *Carson McCullers*: edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2009.
- BOYLER, Paul S. *American history*: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. *As tendências contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.
- CROW, Charles L. Southern American Gothic. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The Cambridge Companion to American Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 141-155.
- DOWNEY, Dara. The Gothic and the Grotesque in the Novels of Carson McCullers”. In: CROW, Charles L; STREET, Susan Castillo. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. London: Palgrave Macmillan, 2016. p. 365-378.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. London: Paladin, 1970.
- FREUD, Sigmund. *O Infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. Fighting for Life. In: CLARK, Beverly Lyon; FRIEDMAN, Melvin J. *Critical Essays on Carson McCullers*. London: G. K. Hall and Company, 1996. p. 147-154.

GLEESON-WHITE, Sarah. Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the case of Carson McCullers. In: BLOOM, Harold. *Carson McCullers*: edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. p. 57-72.

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

GRIFFITH, Albert J. Carson McCullers' Myth of the Sad Café. *The Georgia Review*, Athens, v. 21, n. 1, p. 46-56, 1967.

GROOM, Nick. *The Gothic: A Very Short Introduction*. Hampshire: University of Oxford Press, 2012.

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

KOHLER, Dayton. Carson McCullers: Variations on a Theme. *College English*, Illinois, v. 13, n. 1, p. 1-8, 1951.

LANSKY, Ellen. Miss Amelia's Pharmacy: Carson McCullers and the Influence of Alcohol. In: WHITT, Jan. *Reflections in a Critical Eye*. Maryland: University Press of America, 2007, p. 61-75.

LOGAN, Lisa. Introduction. In: CLARK, Beverly Lyon; FRIEDMAN, Melvin J. *Critical Essays on Carson McCullers*. London: G. K. Hall and Company, 1996. p. 1-14.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2014.

MCCULLERS, Carson. *Coração hipotecado*. Osasco: Novo Século Editora, 2010.

MCCULLERS, Carson. *The Ballad of the Sad Café and other stories*. New York: Mariner, 2005.

MCCULLERS, Carson. *A Balada do Café Triste e outras histórias*. Tradução de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MILLAR, Darren. The Utopian Function of Affect in Carson McCullers' The Member of the Wedding and The Ballad of the Sad Café. *The Southern Literary Journal*, Chapel Hill, v. 14, n. 2, p. 87-105, 2009.

MILLICHAP, Joseph R. Carson McCullers' Literary Ballad. In: BLOOM, Harold. *The ballad of the sad café*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. p. 11-20.

O'CONNOR, William Van. The Grotesque in the Modern Fiction. *College English*, Illinois, v. 20, n. 7, p. 342-346, 1959.

PHILLIPS, Robert. Freaking Out: The Short Stories of Carson McCullers. *Southwest Review*, Dallas, v. 63, n.1, p. 65-73, 1978.

SPIEGEL, Alan. A theory of the grotesque in Southern fiction *The Georgia Review*, Athens, v. 26, n. 4, 426-437, 1972.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Introduction: The American Gothic. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The Cambridge Companion to the American Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 1-14.

WHATLING, Clare. Reading Miss Amelia: critical strategies in the construction of sex, gender, sexuality, the gothic and the grotesque. In: BLOOM, Harold. *The ballad of the sad café*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. p. 91-104

WHITT, Jan. The Exiled Heir: An Introduction to Carson McCullers and Her Work. In: WHITT, Jan. *Reflections in a Critical Eye*. Maryland: University Press of America, 2007. p. xiii-xxxi.

WU, Cinthia. Expanding Southern Whiteness: Reconceptualizing Ethnic Difference in the Short Fiction of Carson McCullers. In: BLOOM, Harold. *Carson McCullers*: edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. p. 45-56.

Para citar este artigo

GONÇALVES, Giovana de Proença. "Nada humano é estranho para mim": Carson McCullers, grotesco e transgressão. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 11, n. 1, p. 265-290, jan.-abr. 2022.

A autora

Giovana de Proença Gonçalves é graduanda em Letras Português/Inglês na FFLCH-USP. Desenvolve pesquisa de Iniciação Científica no Departamento de Teoria Literária e Teoria Literária (DTLLC – USP) sobre a obra da escritora norte-americana Carson McCullers. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1286-7539>.