

O FOGO E OS PROFETAS: A PRESENÇA BÍBLICA EM *A CIRCLE IN THE FIRE*, DE FLANNERY O'CONNOR

FRANCISCO, Thiago¹

RESUMO: O presente artigo analisa a presença de aspectos literários do texto bíblico no conto *A Circle in The Fire* da escritora estadunidense Flannery O'Connor. O conto narra o confronto entre uma rica proprietária de terras com um grupo de três adolescentes que passam a importunar a mulher com um comportamento insubmisso dentro das propriedades dela. Nesta análise, as considerações de Robert Alter (2007) e Northrop Frye (2004 e 2006) servirão de base teórica para as considerações que serão feitas a respeito do texto bíblico enquanto obra literária. Após apresentarmos um panorama dos estudos literários a respeito da *Bíblia*, investigaremos como o conto de O'Connor se apropria de algumas imagens e temas bíblicos — mais especificamente, as figuras dos profetas e o arquétipo do fogo — para o desenvolvimento de seu conto. O nosso objetivo é demonstrar que uma interpretação adequada da obra de O'Connor deve levar em consideração as profundas relações que existem entre a obra da autora e o texto bíblico.

PALAVRAS-CHAVE: *A Bíblia* e literatura; literatura estadunidense; literatura comparada; Flannery O'Connor; gótico sulista.

THE FIRE AND THE PROPHETS: THE BIBLICAL PRESENCE IN *A CIRCLE IN THE FIRE*, BY FLANNERY O'CONNOR

ABSTRACT: This article analyzes the presence of literary aspects of the biblical text in the short story *A Circle in The Fire* by American writer Flannery O'Connor. The short story tells the story of a confrontation between a rich landowner and a group of three teenagers who begin to harass the woman with their unruly behavior on her property. In this analysis, the considerations of Robert Alter (2007) and Northrop Frye (2004 and 2006) will serve as a theoretical basis for the considerations that will be made regarding the biblical text as a literary work. After presenting an overview of literary studies

¹ Mestre e doutor em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisa as relações entre literaturas e a teologia cristã. E-mail: thiagob500@hotmail.com

regarding the Bible, we will investigate how O'Connor's story appropriates some biblical images and themes — more specifically, the figures of the prophets and the archetype of fire — for the development of her story. Our objective is to demonstrate that an adequate interpretation of O'Connor's work must take into account the deep relationships between the author's work and the biblical text.

KEY-WORDS: The *Bible* and literature; American literature; Flannery O'Connor; Comparative literature; Southern gothic.

INTRODUÇÃO

A obra ficcional da escritora estadunidense Flannery O'Connor é bastante singular no tratamento de questões religiosas. Considerada uma das principais contistas do século XX, O'Connor ficou conhecida pelos temas sombrios de seus textos, em que assassinatos, desvios éticos e sexuais, miséria e exploração são recorrentes. Ela é reconhecida também como uma das principais vozes do chamado *Southern gothic*, gênero específico dessa região dos Estados Unidos, em que uma atmosfera lúgubre se junta à ambientação rural e sulista com forte vocabulário regional. Junto a esses elementos, há também sua fé pessoal, um empenhado catolicismo romano. O cristianismo é tão central na obra de O'Connor que todos os outros aspectos — a atmosfera sombria, o dialeto sulista, as metáforas, o estilo de disposição das frases, os personagens fundamentalistas, as cenas de violência — surgem sempre em perspectiva à fé da autora, indissociável de seu trabalho criativo.

Nem sempre, no entanto, essa relação foi bem compreendida. *Wise Blood* (2007), o primeiro romance publicado por O'Connor, quando tinha apenas 26 anos, conta a história de um profeta ateu fundamentalista que funda uma igreja chamada *The Church of Christ Without Christ*, em cima do capô de seu carro; ao longo da narrativa, esse profeta enfrenta uma série de situações bizarras, chocantes e violentas que o conduz à misteriosa redenção. Apesar de elogiado na época do lançamento, o romance não foi completamente bem entendido, e muitos críticos viram na obra uma crítica ao fundamentalismo religioso — e não uma sátira, como propunha a autora, à secularização desmedida da sociedade. Nas narrativas publicadas após *Wise Blood*, a religião cristã volta a aparecer, sempre de maneira basilar, mas nunca didática ou grosseiramente explícita, às vezes de maneira negativa, em um primeiro momento, mas apenas para revelar um aspecto mais sublime — e misterioso — da própria fé católica ao longo do desenvolvimento da história. Em *A Good Man Is Hard To Find*, seu conto mais conhecido, uma

família inteira é exterminada somente para que uma idosa tenha um encontro — místico e sublime — com o sagrado.

Além de incompreendida pela crítica, a obra de O'Connor não foi também muito aceita pela sua própria comunidade religiosa. A autora recebeu críticas de católicos de sua época por enfatizar temas hediondos, sequências brutais e personagens protestantes — 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. Nesse universo, carregado de brutalidade e truculência, e com um exuberante fervor religioso, a *Bíblia* surge como um aspecto central. O texto bíblico aparece nas bocas dos personagens de O'Connor, em claras alusões bíblicas, mas também a própria tecitura ficcional da escritora tem uma relação apaixonada com o bíblico.

Nos últimos anos, floresceram dentro dos estudos literários análises mais literárias do texto bíblico. Northrop Frye publicou nos anos 80 o seu importante estudo *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura* (2004) que, dentre outras conquistas, mostrou a imensa influência imagética da Bíblia cristã na literatura ocidental. Erich Auerbach no primeiro ensaio de seu livro *Mimeses* (1997), publicado ainda nos anos 60, foi pioneiro em demonstrar que a linguagem econômica bíblica não é fruto de um primitivismo literário — mas uma ferramenta estilística bastante eficaz para os propósitos teológicos e conceituais dessas narrativas. O estudo de Auerbach, por sua vez, influenciou o trabalho notável do crítico americano Robert Alter — que analisa de forma cerrada narrativas da *Bíblia hebraica*: a economia de linguagem, as elipses, o modo bíblico de construção de personagens e diálogos. Alter (2020) escreve que a linguagem bíblica (sobretudo na tradução inglesa King James) foi fundamental para o desenvolvimento de toda a tradição retórica e literária estadunidense. Tradição essa a qual O'Connor está vinculada.

Desse modo, o objetivo deste artigo é demonstrar como esses aspectos literários do texto bíblico — as imagens e metáforas, as alusões e arquétipos — aparecem na obra de Flannery O'Connor, tomando como objeto o conto *A Circle in the Fire*, que pertence ao primeiro livro de contos da autora. Parte do esforço deste artigo consiste em demonstrar que alguns dos dispositivos literários do texto bíblico, investigados pelos autores supracitados, também estão presentes no conto de O'Connor. Desse modo, demonstraremos que a crítica literária bíblica pode contribuir de forma significativa para a compreensão dessa autora tão singular. Além disso, uma correta interpretação do texto de O'Connor — tão controverso e, em alguns

momentos, inextricável — passa necessariamente por uma coerente compreensão dessa relação com o texto bíblico.

A Circle in the Fire reúne alguns elementos recorrentes do corpo artístico de O'Connor. No conto, uma rica proprietária de terras é confrontada por um grupo de jovens delinquentes que, por meio de ações misteriosas, acabam trazendo juízo sobre a vida dessa mulher. A história é uma das mais célebres da autora, carregada de metáforas e imagens religiosas e de um paralelo curioso entre os jovens e os profetas veterotestamentários. Ao investigarmos esses elementos, pretendemos lançar luz a outros trabalhos de O'Connor que investem na mesma relação com o texto bíblico. Em todo caso, *A Circle in the Fire*, conforme buscaremos demonstrar neste artigo, é um notável exemplo dos procedimentos mais rotineiros (e instigantes) da autora.

O fogo central: o texto bíblico enquanto obra literária

Numa das mais belas teofanias do texto bíblico², o profeta Elias contempla a presença de Deus “num sussurro manso e delicado” após ventanias, terremotos e fogo (*I Reis* 1:19). As chamas aparecem, dentro do contexto bíblico, como um recurso comum das manifestações divinas: Deus aparece numa sarça ardente para Moisés (*Êxodo* 3:1), numa trilha de fogo para Abraão (*Gênesis* 15:17), numa fornalha ardente no Livro de Daniel (*Daniel* 3:25) e toca os lábios de Isaías com fogo (*Isaías* 6:6) para que proclame seus preceitos. As chamas são como um prelúdio da presença divina. O ensaísta George Steiner, em seu *Prefácio para a Bíblia Hebraica* (2018), toma a imagem das chamas para se referir ao imenso poder desse livro na imaginação ocidental:

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).

Esse fogo central é a própria Bíblia. Para Steiner, o texto bíblico incendiou de maneira categórica a imaginação do Ocidente — de modo que todas as grandes obras publicadas nos últimos dois mil anos são como fagulhas dessa grande chama. Mesmo a interpretação bíblica exerceu influência inegável sobre essa mentalidade, uma vez que, segundo Steiner, mesmo as 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

² Todas as referências bíblicas deste artigo são extraídas da *Bíblia de Jerusalém* (2002).

exegética bíblico-patristica” (STEINER, 2018, p. 55). Esse fato é, por vezes, ignorado, seja pela imensa dificuldade que é lidar com o texto bíblico, e com a própria hermenêutica bíblica, um assunto dificultoso pelos próprios méritos, seja pela concepção da *Bíblia* como livro sagrado e incontestável — afastando, assim, leituras mais literárias de seu conteúdo. É um equívoco, independente das razões, relegar um material simbólico tão rico e importante à seara de estudos restritamente religiosos.

A crítica literária das últimas décadas vem fazendo avanços para uma melhor compreensão dessa questão. O estudo seminal de Erich Auerbach, publicado ainda nos anos 40, comparou a narrativa bíblica do sacrifício de Isaque, em *Gênesis 22*, com a celebre cena da cicatriz de Odisseu no décimo canto da *Odisseia*. A comparação demonstrou que o modo de desenvolvimento narrativo do texto bíblico não é fruto de um primitivismo literário, por ser a *Bíblia* um livro compósito, mas antes uma ferramenta estilística (econômica, elíptica e propositalmente lacônica) coerente com os seus propósitos: revelar a vacuidade da humanidade em relação a um Deus sublime, mas que condescende com essa mesma humanidade para se relacionar (e, conseqüentemente, se comunicar) com ela. Segundo o crítico estadunidense Robert Alter, o teórico 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).

Robert Alter é um herdeiro direto da tradição iniciada com Auerbach. Em *Arte da narrativa bíblica* (2007), Alter faz uma criteriosa análise de trechos narrativos da Bíblia hebraica, demonstrando como os aspectos literários desse texto são fundamentais para a fundamentação teológica e moral das Escrituras. Segundo o autor, eles não são, de forma alguma, um desenvolvimento grosseiro de narração literária — antes um projeto estético e consciente de desencadeamento narrativo, inseparável de sua mensagem. Alter argumenta que “uma visão literária das operações narrativas [da Bíblia] 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” (ALTER, 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). A imensa variedade de gêneros, estilos e elementos narrativos na composição bíblica também é levada em consideração por Alter, pois, segundo o autor:

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 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).

Nesse sentido, a *Bíblia* como conhecida em nossa sociedade cristã (ou pós-cristã) é um produto desenvolvido ao longo de séculos de escritas, edições e revisões. Acredita-se que o texto bíblico tenha sido escrito 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 Escrituras) 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. Por essa razão, as análises de Alter e Steiner tendem a conceber a *Bíblia* de maneira fragmentada, e não como um discurso homogêneo. Para os autores, portanto, a *Bíblia hebraica* é absolutamente distinta do *Novo testamento* — ou seja, do ponto de vista literário, são poucos os paralelos possíveis entre os dois conhecidos testamentos cristãos, e mesmo esses paralelos só podem ser estabelecidos por meio de uma hermenêutica já empenhada numa modalidade de pensamento cristão.

O crítico canadense Northrop Frye tem um posicionamento distinto. Frye dedicou parte significativa de sua carreira como crítico literário a análises do texto bíblico — sobretudo em suas obras *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura* (2004) e *Anatomia da crítica* (2006). Em suas análises, Frye toma a *Bíblia* como uma obra única — formada por dezenas de outras obras. Para o crítico canadense, o compêndio bíblico pode e deve ser lido como uma unidade, “pois foi [lido] tradicionalmente [como] uma unidade, e foi assim, como unidade, que ele pesou sobre a imaginação ocidental” (FRYE, 2006, p. 11). Devido a 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 “unidade de narrativa e de imagética, e do que chamamos antes de metáfora implícita” (FRYE, 2006, p. 91). Essa unidade, segundo o crítico, é estabelecida por meio das imagens e arquétipos bíblicos que articulam um *mythos* coeso.

O *mythos* bíblico é articulado na estrutura narrativa do compêndio, por meio das imagens recorrentes que surgem na *Bíblia*. No *Gênesis*, Adão, o primeiro homem, começa no jardim do Éden, 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, o *Apocalipse de João*, 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).

Além disso, Frye também argumenta que as imagens bíblicas surgem apresentando significados coesos ao longo das diferentes narrativas, fornecendo base para que esse *mythos* (de queda e redenção) se torne inteligível. Segundo Frye, toda obra literária 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. 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.

Os significados que cada arquétipo bíblico comporta, entretanto, não são chapados ou únicos. Em *Anatomia da crítica* (2006), 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 escatológica 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, o inferno propriamente, em que as imagens são carregadas de significações malignas e/ou infernais — um universo de condenação, portanto. Algumas imagens bíblicas comportam os dois significados simultaneamente (apocalíptico e demoníaco), enquanto outras se alocam particularmente em cada uma dessas categorias. De toda forma, o que é observável, ao longo do texto bíblico, é a recorrência de certos arquétipos e a consistência de seus significados em diferentes contextos.

Tudo isso será relevante na análise que será empreendida a respeito do conto de O'Connor. Em primeiro lugar, a autora buscou uma relação bastante consciente com o texto bíblico — ela não foi influenciada de forma genérica pela prosa e imagética bíblica, mas buscou de forma ativa estabelecer esses paralelos em suas composições. Flannery O'Connor era empenhada em tornar os dogmas de sua fé em realidades radicais para leitores cada vez mais secularizados. Isso não era feito, no entanto, por meio de um proselitismo ou didatismo

religioso; pelo contrário, a autora investia em metáforas e temas cristãos que fizessem os leitores serem transportados — ainda que momentaneamente — à visão de uma realidade espiritual mais profunda do que o realismo imediato das histórias. Segundo a própria autora:

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).

Para concretizar os propósitos de sua ficção, O'Connor investe num relacionamento intertextual com a Bíblia. Como grande parte dos seus personagens são fundamentalistas sulistas, moradores do chamado *Bible Belt*, a autora coloca o texto bíblico de forma bastante radical nas vidas deles — personagens que vivem como se a Bíblia fosse a única realidade realmente relevante. Por essa razão, alusões e referências bíblicas são comuns nas bocas dos personagens da autora. Porém, além disso, O'Connor investiga os mesmos arquétipos que Frye identifica como distintivos do texto bíblico na composição de seus textos. Por essa razão, os estudos de Frye a respeito dos arquétipos bíblicos — mais especificamente, o fogo e o jardim — são pertinentes na análise do conto da autora que empreendemos na próxima seção. Em *A Circle in the Fire*, as principais imagens do conto, com fundamento claramente bíblico, se juntam às alusões que a autora faz aos profetas veterotestamentários nas inusitadas figuras de três adolescentes delinquentes — dessa forma, a possível interpretação do conto emerge da correta compreensão dos dispositivos literários que a autora importa do texto bíblico para dentro de sua ficção.

As chamas na floresta: a presença bíblica em *A Circle in the Fire*

O conto *A Circle in the Fire* apareceu pela primeira vez como parte do livro *A Good Man Is Hard to Find and Others Stories*. Na narrativa, uma rica proprietária de terras é confrontada por três jovens delinquentes, um deles filho de um antigo funcionário desta mulher. Como outros contos de O'Connor, a ambientação rural se junta ao dialeto sulista formando uma paisagem

que remete imediatamente ao universo interiorano do sul estadunidense. Narrado em terceira pessoa, como a maioria das histórias da autora, o conto também traz alguns dos recursos estilísticos mais frequentes da escritora: longas descrições das ambientações, algumas com fortes pinceladas metafóricas, descrições cômicas e/ou grotescas das personagens e um senso constante de mistério nas ações destes. Todos esses elementos, conforme observaremos, têm um curioso paralelo estético com o texto bíblico.

A história começa com duas mulheres: Mrs. Cope e Mrs. Pritchard. Mrs. Cope é dona de uma vasta e exuberante fazenda, com uma enorme floresta, da qual ela bastante se orgulha. Mrs. Pritchard é uma funcionária de Mrs. Cope. Mrs. Pritchard é descrita como “corpulenta” de “rosto miúdo e pontudo, e olhar firme e penetrante” (O’CONNOR, 2018, p. 115). Mrs. Cope, em contrapartida, é descrita como “muito pequena e magra” e com “olhos pretos que pareciam estar o tempo todo aumentado para trás dos óculos, como se vivesse permanentemente espantada” (O’CONNOR, 2018, p. 115). Mrs. Pritchard é descrita como alguém com interesses mórbidos, um certo prazer por histórias e situações macabras — alguém que viajaria sessenta quilômetros apenas para ver alguém morto (O’CONNOR, 2018, p. 115). O oposto de Mrs. Cope que não aguentava histórias sinistras — alguém que prefere observar o lado bom e alegre da vida.

O conto é sobre Mrs. Cope, mas O’Connor investe alguns parágrafos nas opiniões de Mrs. Pritchard, o seu contraponto, para melhor construir sua protagonista. Mrs. Pritchard tem uma visão extenuante e pessimista de mundo. É uma mulher carrancuda e sombria. Ela diz estar sempre preparada para o pior e que as coisas ruins acontecem todas de uma vez. Ainda assim, e justamente por conta desse seu comportamento desconfiado, ela consegue ter uma clareza maior das coisas e uma visão mais realista das pessoas. Ela consegue farejar o perigo. Mrs. Cope, por outro lado, sempre disposta a ver o melhor das pessoas, sempre querendo extrair o lado bom de todas as situações, acaba tendo uma visão ingênua de mundo.

O’Connor constrói nas três primeiras páginas de seu conto um diálogo entre as personagens. O objetivo é definir quem Mrs. Cope é. O resultado é que rapidamente o leitor identifica que o otimismo de Mrs. Cope não é somente bastante egoísta e autocentrado, como também cruel. Por ser uma mulher abastada, que nunca passou por grandes necessidades, nem situações extremas em sua vida, ela considera fácil olhar para o mundo e agradecer pelo que tem — para ela, as pessoas devem ser gratas pelo que recebem, já que ela consegue ser grata por todas as suas riquezas:

Todos os dias eu rezo dando graças a Deus” Mrs. Cope disse. “Pense em tudo que nós temos, Senhor”, disse e deu um suspiro, “temos de tudo”, e olhou em volta de seus pastos abundantes, seus morrotes onde crescia madeira em profusão e balançou a cabeça, como se aquilo que não passasse de um peso que ela gostaria de tirar das costas.

Tu, tudo que tenho é quatro dentes com abscessos”, observou Mrs. Pritchard contemplando a mata.

Pois então dê graças a Deus por não serem cinco”, rebateu Mrs. Cope, jogando para trás mais um bolo de capim (O’CONNOR, 2018, p. 118).

É notável que quando Mrs. Cope diz que “temos de tudo” ela olhe justamente para os “seus pastos, seus morros” — em suma, a sua própria terra. No fundo, o que ela quer dizer é que *ela* tem de tudo. É bastante simples ter uma visão otimista e grata da vida quando se tem de tudo à sua disposição. Mrs. Pritchard não tem muito a agradecer, já que não teve a mesma sorte de Mrs. Cope. Para a rica patroa, no entanto, não se trata de sorte, mas de trabalho árduo e recompensa merecida:

Se a minha propriedade é a mais bem mantida da região, sabe por quê? Porque eu trabalho. Tive de trabalhar para possuir, como trabalho para conservá-la”. Como a pazinha, ia acentuando cada palavra. “Não deixo que nada me atropela e nem ando procurando encrenca. Encaro as coisas como elas vêm”. (O’CONNOR, 2018, p. 118).

A visão de mundo de Mrs. Cope — um otimismo mesquinho, egoísta, autocentrado, alienado e profundamente indiferente aos outros — é observada por uma terceira personagem: a sua filha adolescente. A garota é uma personagem que observa, geralmente de sua janela, os principais eventos do conto. Ela sente um profundo desprezo pela mãe. É revelado que Mrs. Cope tem medo de um incêndio em sua propriedade. “Mrs. Cope vivia preocupada com o perigo de fogo nos arredos” (O’CONNOR, 2018, p. 116). Por trás da visão pretensamente esperançosa, Mrs. Cope esconde um enorme receio em relação à vida: um medo mortal de ser confrontada com uma situação extrema e inexplicável, representada por um incêndio na propriedade que ela tanto se orgulha de ser dona e zelar. A garota, por outro lado, consegue identificar o medo da mãe e o desprezo:

Nos fins de tarde do verão, quando ficavam sentadas na varanda, Mrs. Cope diria para a criança, que ia lendo às carreiras para aproveitar a luz que acabava: “Levante-se para ver o pôr do sol, está uma beleza! Você devia se levantar e olhar”, e a criança fazia cara feia, sem responder coisa alguma, ou então ergueria os olhos, vendo em sucessão o gramado, os dois pastos da frente e por fim a fileira azul-acinzentada de árvores em sentinela, para depois voltar a ler sem nenhuma mudança de expressão, embora às vezes murmurasse, só de maldade: “Parece fogo. É melhor você se levantar e dar uma cheirada no ar, para ver se não tem incêndio na mata” (O’CONNOR, 2018, p. 118).

É a garota quem primeiro percebe a chegada dos três garotos forasteiros à propriedade de sua mãe. Os três garotos descem de uma picape. Eles caminham rumo à casa de Mrs. Cope no meio do “barro vermelho” (O’CONNOR, 2018, p. 118). O maior e mais velho deles, Powdell, é descrito como “estrábico de um olho, sua visão parecia vir de duas direções simultâneas” e o seu “peito era tão mirrado e fundo que o barco na estampa da camiseta, partido ao meio, parecia a ponto de ir a pique” (O’CONNOR, 2018, p. 119). Ele é filho de um antigo funcionário de Mrs. Cope, e foi criado na fazenda em sua infância. Mrs. Cope não o reconhece imediatamente, mas, quando o garoto conta que o pai está morto, fica bastante impressionada como se “a morte para ela fosse coisa incomum” (O’CONNOR, 2018, p. 119). Assim que o garoto chega, ele observa a propriedade:

Um dos olhos de Powell pareceu fazer um círculo pelo lugar examinando a casa, com a torre branca da caixa-d’água por trás, e os galinheiros e os pastos que ondulavam para ambos os lados até encontrarem a primeira linha de árvores. O outro olho olhava para ela. “Morreu na Flórida”, ele disse, dando uns chutes na valise (O’CONNOR, 2018, p. 119).

Os olhos de Powdell fazem um círculo pela casa — examinando cada pedacinho do território. Ele conta para Mrs. Cope que, após a morte de seu pai, sua mãe se casou novamente e eles foram morar em algum conjunto habitacional. Fica implícito que o garoto fugiu de sua atual residência — junto com dois amigos — para a antiga propriedade de sua infância, o lugar onde ele cresceu e foi feliz quando menino. Um dos garotos, num momento bastante comovente, diz:

“O caso”, disse o garoto menor, “é que desde que a gente se conhece ele vive falando desse lugar aqui. Dizia que aqui tinha de tudo, até cavalos, e que a melhor época da vida dele foi a passada aqui. Fala disso o tempo todo.”

“É mesmo”, o maior grunhiu, passando o braço no nariz, como que para abafar as próprias palavras, “nunca tira esse lugar do bico.” “Sempre falando dos cavalos que ele montava aqui”, o menor continuou. “E ele disse que ia deixar a gente montar também. Disse até que tinha um chamado Gene.” (O’CONNOR, 2018, p. 120).

Mrs. Cope tem receio que os garotos se machuquem montando nos cavalos, por isso mente que já não tem mais nenhum na propriedade. Em seguida, ela parece ter um momento de compaixão por eles. Ela acredita que eles estão com fome e por isso foram até sua casa. Ela ordena que Mrs. Pritchard ofereça comida para os garotos — algumas bolachas e *Coca-Cola*. Os meninos, porém, mal tocam na comida. Um deles acende um cigarro, enquanto esperam nos fundos da casa, o que deixa Mrs. Cope aflita. “Pegue isso daí, por favor. Eu tenho medo de incêndios” — ela grita para o garoto que jogou a bituca de cigarro no chão (O’CONNOR, 2018, p. 122). Na sequência, Powdell pede para dormir no celeiro com os amigos e diz que alguém viria buscá-los no dia seguinte. Mrs. Cope não permite, porém. Eles pedem para acampar na floresta, mas ela também não permite, com receio do que podem fazer. Por fim, concordam em acampar no campo ao lado da casa, local em que ela poderia ficar de olho neles.

Após esse primeiro encontro, o conto vai se tornando cada vez mais tenso. Os garotos desaparecem no dia seguinte. Mrs. Cope parece aliviada, apenas para descobrir que eles não partiram de vez, mas estavam andando em seus cavalos. Eles voltam a aparecer na casa dela e quando confrontados negam que estavam montando. Ela volta a oferecer comida para eles, mas essa parece a última coisa que os garotos estão interessados. Os objetivos e propósitos deles são um mistério para ela. Eles parecem famintos, mas não de nada que ela possa oferecer. Mrs. Cope não consegue entender o que eles querem com ela. Ao mesmo tempo, ela não é capaz de conceber que fariam algum mal contra ela — e simultaneamente, tem medo deles. Ela tenta ser gentil com os garotos, mas com certos limites. Em certo momento, ela deixa claro que, apesar de tolerá-los, eles precisam entender que ela é a dona de tudo:

Ela não tirava os olhos de Powell, cujo rosto branco e pálido parecia confrontá-la, mas não realmente vê-la. “É um prazer para mim tê-los aqui, como já sabem”, ela disse, “mas eu espero que vocês se comportem. Espero que procedam como pessoas de bem.”

Os três continuavam ali, e cada qual olhava numa direção diferente, como que à espera de que ela se retirasse.

Mrs. Cope então disse, erguendo bruscamente seu tom de voz: “Afinal de contas, isto aqui é a minha casa.” O garoto maior fez um barulho ambíguo, e logo os três, se virando, caminharam em direção ao celeiro, deixando-a só com seu olhar de espanto, como se a luz de um holofote, bem no meio da noite, batesse em cheio sobre ela (O’CONNOR, 2018, p. 126).

Apesar dessa escalada de tensão, Mrs. Cope nunca confronta os garotos diretamente. Ela parece temê-los. Os meninos, por outro lado, seguem fazendo o que querem. Mrs. Pritchard tenta alertar Mrs. Cope que “não se pode prever o que um moleque de treze anos é capaz de aprontar, quando é tão mal-intencionado e maldoso como um homem do dobro de sua idade” (O’CONNOR, 2018, p. 127). A filha de Mrs. Cope segue observando a situação, à distância, e sonha em dar uma surra nos moleques. Mrs. Cope é a única que continua sistematicamente se negando a enxergar a verdade óbvia: os garotos vieram para confrontá-la. Em determinado momento, eles soltam o touro de Mrs. Cope na propriedade — e quase causam um acidente. “Não é a presença deles que não me agrada”, diz Mrs. Cope desconsolada, “mas sua atitude é que incomoda” (O’CONNOR, 2018, p. 128). Mrs. Pritchard conta que, após soltarem o touro, eles foram para a entrada da propriedade, e estão destruindo a caixa de correio dela. Nesse momento, Mrs. Cope decide finalmente desafiar os meninos:

Mrs. Cope parou o carro bem abaixo de onde estavam e, pela janela, encarou-os. Mas todos três olhavam para ela como se nunca a tivessem visto antes: o maior de um modo muito emburrado, o menor com lampejos nada sorridentes nos olhos, e Powell com seu olhar arrevesado e vítreo, que se sobrepunha, inexpressivo, ao avariado destróier de sua camiseta. “Powell, tenho certeza de que sua mãe se envergonharia disso”, disse ela, interrompendo-se à espera de que a frase surtisse efeito. Se o rosto do rapaz denotou ligeira torção, nem por isso ele deixou de olhar além dela, para nada em particular. “Bem, eu até que aguentei muito, agora não posso mais”, disse Mrs. Cope. “Tentei ser boa com vocês, tratei-os com gentileza, não foi?” Dir-se-ia que os três eram estátuas, não fosse o fato de o maior, mal chegando a abrir a boca, afirmar: “Nós não estamos do seu lado da estrada, dona.” “A senhora não pode fazer nada”, disse Mrs. Pritchard em voz alta e sibilante. A menina, sentada bem junto da porta, no banco de trás do carro, tinha no rosto uma expressão de afronta e fúria. Mas ela estava com a cabeça abaixada para que eles não pudessem vê-la pela janela. Mrs. Cope falou bem devagar, acentuando cada palavra: “Acho que eu fui muito gentil com vocês, e duas vezes até lhes dei de comer. Vou dar um pulo na cidade e, quando eu voltar, se ainda estiverem por aqui, não terei outra alternativa senão chamar o

xerife.” Dito isso, partiu. A menina, voltando-se rapidamente para poder observá-los pelo vidro de trás, viu que os garotos não tinham se mexido, nem sequer viraram a cabeça. “Agora a senhora deixou eles com raiva”, disse Mrs. Pritchard, “e ninguém sabe do que serão capazes.” “Já terão ido embora quando voltarmos”, Mr. Cope disse. (O’CONNOR, 2018, p. 130).

Os garotos desaparecem depois da ameaça. Mrs. Pritchard tem certeza que eles vão atacar ao escurecer, mas nada acontece. Alguns dias passam, mas não há mais sinais dos meninos na propriedade. Mrs. Cope fica “cheia de gratidão (...) pela sorte de ter podido escapar do que eventualmente a persegue” (O’CONNOR, 2018, p. 131). Aparentemente, após importunar a mulher por um breve período, os meninos somem subitamente. Numa tarde, porém, a filha de Mrs. Cope decide sair para brincar na floresta. Ela começa, então, a escutar sons nas matas. Ela lentamente vai seguindo a trilha do som até encontrar, escondida, os três garotos banhando no tanque das vacas. Os três meninos refletem, melancólicos, sobre o lugar. Um deles diz que “bem que gostaria de viver aqui”. Powdell reflete que se “esse lugar deixasse de existir, vocês também não iam mais ficar pensando nele”. O terceiro diz, então, que “isso não é de ninguém”. Powdell replica: “É nosso” (O’CONNOR, 2018, p. 133).

Começaram então a se vestir. Nos óculos de Powell, a borrar a vista, o sol formou dois pontos brancos. “Eu bem que sei o que fazer, e agora”, ele disse. Mostrou-lhes uma coisa pequena, que tirou do bolso, e os outros, durante quase um minuto, olharam fixamente para o que ele tinha na mão. Depois, sem nenhum outro comentário, Powell apanhou a maleta e os três entraram na mata, passando a menos de três metros de onde estava a menina, que a essa altura se afastara um pouco da árvore, da qual trazia na face, estampada em branco e vermelho, a marca feita pela casca. A menina olhava espantada. Eles pararam, juntaram todos os fósforos de que dispunham e começaram a pôr fogo no mato. Ao mesmo tempo, davam obas e olés, batendo com a mão na boca ao gritar, e em poucos segundos já havia uma estreita faixa de fogo a se alargar entre a menina e eles. Enquanto ela observava, as labaredas subiam, chegando aos primeiros galhos das árvores, que logo também arderam. Chamas sopradas pelo vento iam ainda mais alto e, aos berros por trás do fogo, os três garotos sumiram (O’CONNOR, 2018, p. 134).

Powdell finalmente bota fogo na floresta. A garota corre em desespero, no meio das chamas, para sua casa. Mrs. Cope fica apavorada quando percebe a fumaça subindo aos céus. Ela pede aos funcionários que joguem terra nas chamas, mas eles dizem que seria inútil. O fogo já está se alastrando por todos os cantos. A filha consegue retornar e contempla o rosto da mãe

como “se nunca tivesse o visto antes, pois aquela era a face da aflição que pela primeira vez ela mesma tinha sentido” (O’CONNOR, 2018, p. 135). Mrs. Cope está perplexa em perceber que aquilo que ela mais temia — e que a vida inteira havia esperado — finalmente tinha chegado. O fogo consumiria tudo e não havia nada que ela pudesse fazer para impedir a sua própria ruína. Nas linhas finais do conto, a menina escuta “uns poucos gritos selvagens de alegria” dos garotos que “como profetas dançavam na fornalha de fogo, no círculo que o anjo tinha aberto para eles” (2018, p. 135). O conto termina com esta sentença.

Na tradição bíblica, os profetas são geralmente mensageiros da destruição que confrontam o poder estabelecido. 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. Mesmo quando fazem parte da corte — como Daniel na Babilônia —, 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*, 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 Deus. O profeta Natã, presente no *II Livro de Samuel*, outro próximo do soberano político, aponta intrepidamente e sem receio de repressões o adultério e o homicídio cometido pelo rei David. 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 governante. 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 corte. O conflito ocorre, especialmente, porque os profetas costumam carregar mensagem de destruição e essa mensagem não costuma fazer sucesso com poderosos que querem permanecer no poder. Segundo Frye, os profetas bíblicos são os detentores de “uma mensagem impopular” (2004, p. 158). Segundo o teólogo espanhol José Luís Sicre (1996, p. 372), os profetas são defensores do monoteísmo ético — isto é, eles se opõem a todos que não adorem ao único Deus bíblico.

Os profetas também são figuras forasteiras. Por confrontarem os poderosos de seu tempo, são frequentemente estigmatizados, perseguidos ou exiliados. É o caso do profeta Elias,

segundo o *Livro dos Reis*, que é perseguido e precisa se exilar após denunciar o homicídio cometido pelo monarca Acabe. João Batista, que no *Novo testamento* representa uma espécie de revisão do profeta Elias, também é forasteiro de sua civilização, vivendo às margens de sua sociedade. Em todo caso, ao contrário do consenso popular, os profetas não são necessariamente videntes ou pessoas com habilidades e poderes extraordinários. Dentro do contexto bíblico, os profetas são geralmente figuras forasteiras, marginais de sua civilização, que carregam uma mensagem de destruição, geralmente contra à idolatria do governante, e que por essa razão se chocam contra os poderes estabelecidos de sua sociedade.

No *Livro de Daniel*, durante o exílio de judeus na Babilônia, três jovens profetas se recusam a adorar uma estátua de ouro do Rei Nabucodonor (*Daniel 3*). Por essa razão, os três jovens são mandados pelo monarca babilônico para serem queimados vivos numa fogueira de fogo ardente. No clímax da narrativa, o monarca observa os três rapazes lançados nas chamas — mas eles não queimam lá dentro e uma quarta pessoa (alguns comentaristas apontam que possivelmente um anjo) estava com eles dentro da fogueira. E então, os três jovens saem vivos de dentro do fogo. A narrativa termina com o monarca perplexo, reconhecendo o Deus dos judeus como o único e verdadeiro digno de adoração. O final do conto de O'Connor, como se percebe, tem clara relação alusiva com essa narrativa bíblica.

Powdell e seus amigos, como os profetas bíblicos, são figuras forasteiras. Na verdade, o líder do grupo está voltando para casa — o único lar que ele conheceu — após ter sido exilado com a demissão de seu pai. Como os profetas bíblicos, os três garotos confrontam a toda poderosa daquela região: Mrs. Cope. Ela é dona de toda a extensão da propriedade, como gosta de reafirmar, e apesar de bastante covarde, não se esquiva de, quando encurralada, declarar o seu poder. Durante o exílio na Babilônia, os três jovens se recusam a comer das comidas pagãs. Os jovens do conto de O'Connor também recusam toda a comida de Mrs. Cope. Eles não estão com fome dos alimentos dela, mas com fome e sede de justiça. E são instrumentos para a realização dessa justiça.

Como os profetas bíblicos, os três garotos carregam uma mensagem de destruição. E mais do que isso: são instrumentos dessa destruição. A mensagem é clara, apesar de que Mrs. Cope não consegue compreendê-la: ela não é dona de absolutamente nada. Em determinado momento do conto, o menor dos garotos diz que “a mata e a dona da mata são de Deus” enquanto Powdell afirma ironicamente que “se a fazenda é dela o céu também deve ser dela” (O'CONNOR, 2018, p. 127). Os garotos não reconhecem os domínios de Mrs. Cope pois, assim como os profetas bíblicos, eles se firmam num princípio ético plenamente monoteísta: os céus,

os rios, as floretas, as matas, a terra, tudo pertence a Deus. Nada é propriedade de Mrs. Cope — nem sequer o destino dela. Eles chegam para afirmar à mulher que ela não somente não é dona de absolutamente nada, como também não pode prever ou controlar o seu futuro: ele é completamente imprevisível e incontrolável.

Powdell tem lembranças de sua infância na fazenda. Ele se lembra de quando brincava com cavalos, dos banhos nos rios, das matas. Ele é apenas um garoto órfão buscando o seu lar perdido. Na tradição bíblica, o jardim perdido (o Éden) no *Gênesis*, local em que o próprio Deus passeava, é reconquistado no último livro, o *Livro do Apocalipse*. Powdell está em busca de seu jardim perdido, da infância que foi tirada dele. Ele não compreende que essa propriedade pertence a uma única pessoa porque esse é o lar de sua infância. Se Mrs. Cope é a dona de tudo, também é a dona das memórias dele, da relação afetiva que ele tem com essa terra. Com essas alusões bíblicas, o conto de O'Connor promove uma instigante reflexão sobre memória, identidade e território. A propriedade não pode ser somente de Mrs. Cope porque não somente ela viveu nela. Ela não pode ser dona de pessoas, apesar de constantemente desejar isso também. A propriedade deveria ser de todos que viveram, trabalharam e construíram memórias com aquela terra.

Ainda assim, os três jovens destroem a propriedade. É o preço a se pagar para que Mrs. Cope compreenda a mensagem deles. Se o lugar deixar de existir, *ninguém* mais pensará nele. O meio para a realização dessa destruição é o fogo. Como mencionamos na seção anterior, no contexto bíblico uma mesma imagem pode comportar significados diversos — apocalípticos (idealizados) ou demoníacos (pervertidos), conforme a divisão didática de Frye. No sistema apocalíptico, segundo Frye, fogo é algo “acima da vida do homem” com elementos de luz e fogo cercado “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, mas também de purificação das almas. O fogo purifica. 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) — manifestações do castigo final para os condenados no contexto escatológico bíblico.

Fogo, portanto, dentro da *Bíblia*, é uma imagem que comporta tanto revelação, desvelamento e purificação quanto castigo, destruição e aniquilação. Os profetas bíblicos, conforme já mencionamos, costumam estar sempre acompanhados de fogo. Os profetas caminham junto às chamas. 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). Powdell e seus amigos chegam justamente para serem instrumentos de justiça, purificação e revelação para Mrs. Cope.

O fogo é uma presença constante em *A Circle in the Fire*. Mrs. Cope teme um incêndio na floresta desde o princípio, pois reconhece nas chamas um sinal de um castigo inevitável para ela (O’CONNOR, 2018, p. 116). No primeiro encontro, um dos garotos arremessa bitucas de cigarro no chão, de certa forma antecedendo o final da narrativa. Em determinado momento, quando Mrs. Cope conversa com os três garotos sobre oração, é descrito que o “sol ardia tão rápido que parecia empenhar-se por colocar tudo em fogo” (O’CONNOR, 2018, p. 125). É como se, a cada instante da narrativa, a cada confronto entre a covarde tirana e os profetas, as chamas estivessem latejando, um grande incêndio prestes a explodir. Ao final do conto, quando o grande fogo finalmente toma conta de sua floresta, Mrs. Cope não somente é punida pela sua idolatria — por acreditar ser dona de tudo. Fogo também é revelação. Com as chamas, ela tem a chance de reconhecer-se como nada e finalmente abandonar toda presunção e arrogância. Ela não é apenas castigada, mas também purificada. Os profetas chegam não apenas para trazer juízo, mas misericórdia também.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os temas explorados neste artigo são bastante abrangentes para serem esgotados somente nesta leitura. O crítico Michaels J. Ramsey, em uma análise dos textos da O’Connor, afirmou que a autora detinha uma enorme capacidade de transformar o seu “amor pelas narrativas bíblicas em suas próprias narrativas” (RAMSEY, 2013, p. 9). De fato, conforme demonstramos ao longo

deste artigo, o nível de engajamento da autora com o texto bíblico é tão profundo que simples alusões a personagens, eventos ou imagens bíblicas abrem possibilidades interpretativas bastante proeminentes para diversas considerações.

Portanto, ao longo desse texto, consideramos que a alusão aos personagens bíblicos na fornalha de fogo, que acontece no desfecho do conto, é significativa para indicar a procedência mística dos garotos que chegam à propriedade de Mrs. Cope. Eles são como profetas do *Antigo Testamento*. Carregam uma mensagem de destruição e também são instrumentos dessa destruição. As alusões ao elemento fogo ao longo do conto reafirmam essa interpretação. No entanto, dentro da destruição há a insígnia da restauração — pois, por meio do fogo, a personagem Mrs. Cope também pode ser purificada. Identificamos essa personagem como a detentora do poder — que frequentemente se choca contra os profetas, no contexto bíblico. E exatamente como no texto bíblico, a personagem termina derrotada ao término da narrativa.

A presença bíblica poderia ser verificada com outras ênfases e outras implicações na narrativa, mas acreditamos que os elementos apresentados aqui sejam suficientes para demonstrar a importância de uma correta compreensão de dispositivos literários do bíblico, não somente para uma melhor compreensão do próprio texto, como também de obras literárias diversas que beberam na fonte deste texto. Assim sendo, o conto de O'Connor além de mostrar a importância do aprofundamento dos estudos literários a respeito da *Bíblia*, seara crescente, porém ainda com bastante espaço para maiores explorações, é um exemplar do imenso potencial imaginativo e criativo que o texto bíblico pode oferecer.

REFERÊNCIAS

ALTER, Robert e KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker e Gilson César Cardoso. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

_____. *Arte da narrativa bíblica*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. 1.^a edição. São Paulo: Paulus – Editora, 2002.

AUERBACH, Eric. *Mimesis — a representação da realidade no mundo ocidental*. Tradução: George Sperber. 2.^a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

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

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

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

_____. *A Prayer Journal*. Edição do Kindle. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2013.

_____. *Mystery and Manners*. Paperback edition. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 1972.

_____. *The Habit of Being*. Edição do Kindle. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 1988.

_____. *The Violent Bear It Away*. Paperback edition. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2007.

_____. *Wise Blood*. Edição do Kindle. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2007.

RAMSEY, Michael J. Ramsey. *Passing by the Dragon: The Biblical Tales of Flannery O'Connor*. Edição do Kindle. Wipf and Stock: Eugene, 2013.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.