

**A Sombra do Velho Sul e os Papéis de Gênero em *A Balada do Café Triste*, de  
Carson McCullers**

**The Shadow of The old South and The Gender Roles in *The Ballad of The Sad  
Café*, by Carson McCullers**

Pedro Felipe Martins Pone <sup>1</sup>

Universidade Federal Rural do Semi-Árido

**Resumo:** Este artigo pensa o Velho Sul estadunidense, seus desdobramentos nostálgicos e marcações de gênero, conforme representados na novela *A Balada do Café Triste*, de Carson McCullers. Partindo das reflexões de Judith Butler (2015) sobre a heterossexualidade compulsória e da concepção de grotesco proposta por Wolfgang Kayser (2009) e Victor Hugo (2012), a análise mostra como a protagonista, senhorita Amélia, desafia os modelos tradicionais de feminilidade. Sua força física, autonomia e ambiguidade a afastam do ideal da *Southern belle*, tornando-a símbolo de resistência às normas biologizantes e sociais impostas pela cultura patriarcal do Sul. A tensão entre corpo, gênero e poder revela o grotesco como estética e crítica: simultaneamente, espelho da desordem e denúncia da correspondência forçada entre sexo biológico e comportamento. A narrativa de McCullers transforma o grotesco em instrumento de reflexão sobre a decadência moral do Velho Sul e sobre a permanência de hierarquias que naturalizam a subordinação feminina. Ao final, o texto interpreta o grotesco como espaço de resistência simbólica, no qual a diferença e o desvio tornam-se formas de revelação e crítica ética da sociedade.

**Palavras-chave:** Carson McCullers; gênero; grotesco; Velho Sul; performance.

**Abstract:** This article examines the U.S. Old South, its nostalgic unfolding, and its gender markings as represented in Carson McCullers's novella *The Ballad of the Sad Café*. Drawing on Judith Butler's (2015) reflections on compulsory heterosexuality and on the conception of the grotesque proposed by Wolfgang Kayser (2009) and Victor Hugo (2012), the analysis shows how the protagonist, Miss Amelia, challenges traditional models of femininity. Her physical strength, autonomy, and ambiguity distance her from the ideal of the *Southern belle*, making her a symbol of resistance against the biologizing and social norms imposed by the patriarchal culture of the South. The tension regarding body, gender, and power reveals the grotesque as both aesthetic and critique: simultaneously a mirror of disorder and a denunciation of the coerced correspondence of biological sex and behavior. McCullers's narrative transforms the grotesque into an instrument of reflection on the moral decay of the Old South and on the persistence of hierarchies that naturalize female subordination. Ultimately, the text interprets the grotesque as a space of symbolic resistance, in which difference and deviation become forms of revelation and ethical critique of society.

**Keywords:** Carson McCullers; gender; grotesque; Old South; performance.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras (UERN, 2019). Professor de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas da UFERSA. E-mail: pedro.pone@ufersa.edu.br

**Submetido em 13 de março de 2026.**

**Aprovado em 04 de maio de 2026.**

## **Introdução**

Publicada em 1951, em um volume com vários contos, a novela *A Balada do Café Triste* apresenta uma Carson McCullers com escrita madura e que, mesmo sendo econômica como pedem as formas narrativas mais curtas, aborda temas que são recorrentes em sua produção, desde seu romance de estreia *O coração é um caçador solitário* (1940).

A incapacidade de adaptação às normas sociais e a impossibilidade da concretização do amor são costurados, na obra da autora, com as linhas do grotesco. Este recurso para construção de personagens, usado por McCullers com maestria, não é exclusivo, sendo marca registrada de muitos de seus contemporâneos, como Flannery O'Connor ou William Faulkner, por exemplo, que também têm como pano de fundo o Sul dos Estados Unidos, visto por uma ótica da fratura gerada pela perda gradativa do status do regime escravocrata dos séculos XVIII e XIX.

Pretendemos, neste trabalho, desenvolver uma análise sobre como os papéis de gênero influenciam, em *A balada do café triste*, uma visão nostálgica sobre o que se entende por “Velho Sul”, isto é, o Sul dos Estados Unidos no tempo das *plantations*. As relações entre o Sul e o grotesco possuem fronteiras bem claras e é nessa clareza de limites que o peso quase determinístico das performances de feminilidade e de masculinidade devem ser consideradas, pois o que se espera de uma mulher e o que se espera de um homem são atitudes engessadas e com punição para qualquer caso de transgressão.

### **1. Um pouco de história: o Velho Sul**

As imagens mais vivas que se tem do Sul dos Estados Unidos são aquelas criadas no bojo da Guerra Civil (1861-1865), como, por exemplo, em *Lincoln* (2012) ou, ainda, no clássico *...E o vento levou* (1939). Em *Lincoln*, de Steven Spielberg, o Sul aparece como o território resistente à abolição da escravidão, representando o atraso moral e político diante do projeto de modernização e igualdade que o presidente republicano tentava consolidar. A narrativa mostra o Sul a partir do ponto de vista do Norte — o campo da razão, da lei e do progresso —, de modo que o espaço sulista é evocado mais

como símbolo da oposição, do conservadorismo e da violência do sistema escravocrata do que como um local concreto.

Em contraste, ...*E o vento vevou*, dirigido por Victor Fleming, constrói o Velho Sul sob a chave da nostalgia, glorificando o *antebellum* da Guerra Civil como uma era de esplendor e refinamento, marcada por mansões, bailes e um código de honra aristocrático. A decadência desse mundo, após a derrota confederada, é mostrada como tragédia romântica, na qual as hierarquias sociais se alteram diante de uma nova ordem.

O grande contraponto ao escravagismo, portanto, é a industrialização, mas a diferença entre tipos de mão-de-obra é apenas um dos elementos que compõem o mosaico simbólico do que alguns especialistas dos Estudos Americanos chamam de “Velho Sul”, um espaço idealizado que continua a povoar o imaginário cultural estadunidense.

Em um ensaio intitulado “O Velho Sul”, Edward Ranson e Andrew Hook assim descrevem o sentimento de uma época que se perdeu:

O “Velho Sul” contém uma insinuação de sentimento e nostalgia, um pesar por um mundo que está perdido; o “Sul de Antes da Guerra Civil” sugere aquela civilização clássica tão orgulhosamente firmada pelo Velho Sul como seu modelo, não somente por grande parte de sua arquitetura como também por seu modo de vida. (Ranson; Hook, 1984, p. 116)

Primeiramente, é necessário destacar que o código social do Sul era profundamente duro e prescritivo, estruturado a partir de uma ética comunitária hierarquizada que definia, com pouca margem para transgressão, o papel de cada indivíduo dentro do corpo social. Um sistema rígido que articulava raça, classe e gênero como engrenagens complementares de uma mesma máquina simbólica e econômica.

Cabia ao homem branco o papel de senhor e provedor: chefe da casa, proprietário das terras e dos corpos, mediador entre a lei e a moral, o símbolo da autoridade civil e doméstica. A masculinidade era associada à racionalidade, à força física e ao controle das paixões — um ideal de virilidade que legitimava o domínio econômico e político sobre todos os demais. Às mulheres, por outro lado, reservava-se a esfera do privado e do silêncio. Esperava-se delas obediência, docilidade e subordinação às vontades masculinas. A feminilidade ideal era medida pela contenção dos desejos e pela capacidade de manter intacto o patrimônio moral e familiar. Assim, a mulher do Velho Sul tornou-se uma alegoria da própria terra: fértil, dócil e submissa, destinada a perpetuar tanto a linhagem quanto o sistema que a oprimia. Dessa combinação de expectativas sociais

surgiu o arquétipo da *Southern belle*, a “dama do Sul”, figura que sintetiza a delicadeza, a pureza e a dependência feminina como virtudes supremas.

A dama do Sul deveria ser não apenas frágil, mas também capaz de inspirar a proteção masculina e, por consequência, reafirmar o papel do homem como guardião do lar e da ordem social. *A Balada do Café Triste* faz uma desconstrução desse ideal: sua protagonista, a senhorita Amélia, contraria a feminilidade esperada, revelando o quanto o sistema de gênero é uma performance forçada, sustentada por olhares e punições coletivas; Marvin Macy, antagonista e marido de Amélia, é afugentado pela esposa, não concretizando as núpcias, um abalo nos estereótipos de virilidade preconizados pelo Velho Sul.

Esses modelos de atuação — o homem dominador e a mulher dócil — povoaram o imaginário sulista durante séculos, prolongando-se para além da Guerra. Ainda hoje, o Sul dos Estados Unidos carrega consigo a nostalgia de uma masculinidade autoritária e de uma feminilidade refreada. Contudo, a existência material desses papéis foi gradualmente se desfazendo com o fim do trabalho escravo. O que se tem, portanto, representado na literatura sobre o Sul estadunidense — sobretudo a partir da década de 1930 — é o esforço de constituir, pela escrita, a crítica aos que continuaram se apegando a esse mundo em ruínas.

O caso de Carson McCullers traz uma crítica aos efeitos do culto ao *antebellum* não como mera reconstrução histórica, mas como alegoria de uma sociedade em colapso. A rememoração do Velho Sul torna-se o sintoma de um trauma coletivo: a perda do privilégio e da estabilidade social de uma aristocracia agrária que se acreditava eterna. A literatura, nesse contexto, transforma-se em um espaço de luto e de reencenação simbólica, onde as relações de gênero e de poder reaparecem deformadas e marcadas pela consciência da decadência.

Cabe dizer que essa nostalgia se manifesta, sobretudo, pela reprodução de padrões de comportamento típicos dos séculos XVIII e XIX e pela constatação de seus efeitos anacrônicos. A novela de McCullers, debateremos mais a frente, ao mesmo tempo que retoma esses modelos, revela a sua falência. Sob o véu da tradição, em *A Balada do Café Triste*, emergem corpos ambíguos, desejos desviantes e afetos interditos — sinais de um Sul que já não pode sustentar seus antigos papéis. É nesse hiato entre o que já se foi e o que não se pode mais ser que o grotesco se instala como linguagem da desordem.

Assim, compreender *A Balada do Café Triste* à luz desse pano de fundo histórico é entender que o grotesco não é apenas uma estética, mas uma forma de resistência e revelação. Ele denuncia o peso de uma cultura que insiste em naturalizar desigualdades, mesmo quando o mundo que as sustentava já desmoronou. McCullers transforma o Velho Sul em um espelho deformado, no qual as figuras do homem e da mulher, outrora cristalizadas em hierarquias morais, surgem mescladas, híbridas, oscilando entre o poder e a vulnerabilidade. Essa zona de ambiguidade, onde a nostalgia se confunde com a crítica, é o terreno fértil em que floresce o *Southern Grotesque*.

## 2. A importância do grotesco

Visando a uma análise mais detalhada, apresentaremos um breve panorama do grotesco, a partir de uma síntese de textos clássicos sobre o assunto, a saber: *O Grotesco* (2009), de Wolfgang Kayser, e o *Prefácio de Cromwell*, de Victor Hugo, editado no Brasil como *Do Grotesco e do Sublime* (2012). Além disso, esta apresentação do tema também trará uma abordagem mais próxima ao contexto de produção e publicação da obra trabalhada, com o ensaio “The Grotesque: An American Genre”, de William Van O’Connor.

Entendo que, para se comentar de maneira mais precisa o peso do grotesco na obra de Carson McCullers, é necessário resgatar as origens do termo e de suas aplicações. Iniciemos, portanto, a partir do desmembramento etimológico da palavra, que Kayser (2009) aponta como proveniente do italiano *grotta* (gruta). Sendo assim, *grottesche*, que deu origem ao termo “grotesco” em português, designava originalmente algo proveniente “da gruta” e sua utilização inicial serviu para nomear “determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras partes da Itália” (Kayser, 2009, p. 14-15).

Essa ornamentação, segundo o autor, privilegiava a pintura de monstros e figuras híbridas nas paredes, em detrimento dos retratos do mundo real. Essa escolha estética, que combinava elementos desconexos e contrastantes, simbolizava o rompimento com a harmonia clássica. O grotesco, portanto, nasce de uma tensão entre o natural e o artificial, o racional e o desordenado, o humano e o inumano. Ele propõe uma visão do mundo na qual as fronteiras entre os seres e as categorias morais ou estéticas se dissolvem.

Céu, inferno, reis, plebeus, humanos e animais — esses elementos, frequentemente agrupados na mesma obra, produzem um efeito de inquietação e

estranhamento. Tal combinação é perceptível, por exemplo, na gravura de Nicoletto da Modena (c. 1507), que observamos a seguir:

**Figura 1.** *Painel Ornamental*, Nicoletto da Modena (c. 1507)



Fonte:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Nicoletto\\_da\\_Modena#/media/Archivo:Grotesqueengraving.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Nicoletto_da_Modena#/media/Archivo:Grotesqueengraving.jpg)

O que chama atenção nesse painel é a disposição de figuras do sagrado e do profano lado a lado, sem uma hierarquia evidente. É justamente essa ausência de separação que gera desconforto, pois o conceito artístico do período caminhava da rigidez binária — típica do pensamento clássico — para uma representação mais múltipla e ambígua. O grotesco, desde sua origem, portanto, traduz a passagem da unicidade para a pluralidade.

Analisar o grotesco em Carson McCullers requer compreender que, assim como nas pinturas e nas ornamentações renascentistas, suas personagens não se configuram em categorias puramente boas ou más, belas ou feias e sérias ou cômicas. Elas habitam uma síntese paradoxal que, como sublinha Kayser (2009, p. 13), “não é cômica, trágica e tampouco satírica, não pela exclusão destes elementos, mas por precisar dos três para existir”. O grotesco, portanto, é simultaneidade — uma força que desestabiliza o olhar, porque obriga a reconhecer a coexistência de contrários.

Kayser também propõe uma aproximação dialógica entre o grotesco e o sublime, tratando-os como conceitos que se iluminam mutuamente. Menciona o autor:

É somente como polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno abismal. (Kayser, 2009, p. 60)

Essa relação de oposição revela que o grotesco não é simplesmente o negativo do belo, mas o seu complemento sombrio — aquilo que o belo precisa excluir para se sustentar. Se o sublime eleva, o grotesco arrasta; se um aponta para o transcendental, o outro nos devolve à materialidade dos corpos, à carne, à deformidade, àquilo que perturba a ideia de harmonia.

Complementemos o raciocínio com o *Prefácio de Cromwell*, de Victor Hugo. Em *Do Grotesco e do Sublime*, o renomado autor francês propõe uma releitura do conceito de belo, afirmando que este não se reduz à linearidade clássica da arte, mas se expande para incluir o caos disforme do grotesco. Para Hugo, o sublime não encontra mais sua exclusividade na beleza, pois transita por suas margens. Ele reivindica o grotesco como parte essencial da experiência estética e humana, ao afirmar que “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo, 2012, p. 26).

Essa formulação faz referência a uma nova sensibilidade estética, profundamente moderna, na qual o belo e o feio coexistem como partes de uma totalidade indivisível. O grotesco, assim, torna-se uma linguagem da contradição, da coexistência de opostos, e encontra eco nas expressões artísticas que tratam do sofrimento, da exclusão e da decadência — temas recorrentes na literatura do Sul dos Estados Unidos. O diálogo entre Hugo e Kayser aponta para o que McCullers realiza: a transformação do grotesco em espelho de uma sociedade que já não consegue sustentar sua própria imagem ideal.

No que concerne ao grotesco nas letras estadunidenses, é indispensável a referência ao ensaio *The Grotesque: An American Genre* (1962), de William Van O'Connor. O autor demonstra como a literatura absorveu e ressignificou o conceito de grotesco proveniente das artes plásticas europeias. Ao analisarmos essa transposição, percebemos que o grotesco americano se diferencia por sua vinculação à desordem moral e psicológica. Ele não é apenas uma questão formal, mas uma expressão das tensões internas de uma cultura em crise.

O'Connor observa, por exemplo, que “na maioria das histórias, os protagonistas sofrem de uma incapacidade de comunicação, de expressão dos afetos e de serem amados

em retorno ou de se realizarem criativamente” (O’Connor, 1962, p. 7, tradução minha).<sup>2</sup> Esse diagnóstico poderia servir perfeitamente para as personagens de McCullers, que vivem aprisionadas entre o desejo e a repressão, entre o impulso e a norma, entre a humanidade e a caricatura social.

Ao refletirmos sobre o que diz O’Connor, podemos entender que o grotesco se manifesta na literatura do Sul dos Estados Unidos como a representação de um mundo despedaçado, no qual as identidades não se sustentam. Em *A Balada do Café Triste*, o grotesco não está apenas nas deformidades físicas de algumas personagens, mas na própria estrutura emocional que as define. A senhorita Amélia, o primo Lymon e Marvin Macy vivem aprisionados em uma armadilha afetiva que desafia qualquer leitura convencional de amor, desejo ou moralidade.

Há, na novela, uma triangulação complexa: Amélia é apaixonada por Lymon; Lymon, por sua vez, é fascinado por Marvin Macy; e Macy, no passado, fora rejeitado por Amélia, da qual busca vingança. Nesse entrelaçamento de afetos frustrados, o amor se converte em obsessão e a admiração em dominação. O grotesco, nesse contexto, é a linguagem da impossibilidade. Na própria novela, o narrador expressa textualmente essa complexidade:

Antes de mais nada, o amor é uma experiência conjunta entre duas pessoas, mas o fato de ser uma experiência conjunta não significa que seja uma experiência semelhante para as duas pessoas envolvidas. Há o amante e o amado, e cada um vem de mundos diferentes. Muitas vezes, o amado é apenas um estímulo para todo amor que, até então, permaneceu guardado no amante. E, de alguma forma, todo amante sabe disso. Ele sente em sua alma que o amor é uma coisa solitária. Ele aprende a conhecer uma nova e estranha solidão, e é este conhecimento que o faz sofrer. Portanto, há somente uma coisa que o amante pode fazer. Ele deve abrigar o seu amor dentro de si, da melhor maneira que conseguir; deve criar para si mesmo um mundo interior totalmente novo, um mundo intenso e estranho, completo em si mesmo. (McCullers, 2010, p. 42)

O diálogo entre o sublime e o grotesco que McCullers estabelece em sua obra dá-se precisamente quando seus personagens tentam obter reconhecimento e aprovação, oscilando entre a busca por pertencimento e a necessidade de afirmar a própria diferença. Em cada gesto, o grotesco revela a fissura entre o indivíduo e as convenções sociais. O homem e a mulher, o normal e o desviado, o sublime e o abjeto convivem num mesmo corpo textual, num mesmo espaço simbólico.

---

<sup>2</sup> Em inglês: “In most of the stories the protagonists suffer from an inability to communicate, to express their affections and to be loved in return, or to fulfill themselves creatively”.

*A Balada do Café Triste* ultrapassa a simples representação do bizarro ou do excêntrico. O grotesco aqui é uma estratégia estética e ética. Ele serve para desarticular o ideal aristocrático do Velho Sul e revelar a artificialidade das divisões de gênero e de classe que estruturavam a vida social. Amélia, ao mesmo tempo feminina e masculina, figura de força e vulnerabilidade, encarna o colapso das fronteiras, como podemos perceber em sua dupla função de responsável direta pelo entretenimento local, como dona de um estabelecimento que “vendia o melhor uísque da região” (McCullers, 2010, p. 15) e de trazer alento aos doentes, pois “por todos ela era considerada uma excelente médica” (McCullers, 2010, p. 31), além de ser

capaz de costurar uma ferida com uma agulha queimada na ponta, antes que infeccionasse. Para queimaduras, tinha um unguento fresquinho e leve. Para dores não localizadas, possuía um grande número de diferentes drogas, que fabricava com receitas misteriosas. E havia ainda aquele remédio muito bom para prisão de ventre, que só não podia ser dado a crianças pequenas porque causava horríveis convulsões. Para estas, reservava remédios especiais, mais suaves, de sabor adocicado. (McCullers, 2010, p. 30-31)

O grotesco em sua construção é o que a torna humana — não por aproximá-la do belo, mas por expô-la ao abismo da contradição: uma personagem cujas mãos “embora grandes e ossudas, eram delicadas para todos” (McCullers, 2010, p. 31)

Assim, compreender o grotesco nesta novela implica perceber que ele não se restringe à deformidade visual sendo, antes, a experiência do limite, do desajuste, do desconforto diante do que foge ao esperado. O grotesco desnuda o que a sociedade tenta esconder: a falência das categorias absolutas de identidade, a convivência do sublime com o abjeto, do sagrado com o trivial.

Marvin Macy, marido de Amélia e expulso da comunidade também faz jus a colocações semelhantes. Ainda que seja uma representação do arquetípico *macho* é surrado por uma mulher muito mais masculina que ele. Além disso, a procura pela afeição de Amélia pode ter raízes na falta de uma figura parental, pois, como nos revela o narrador:

Ele fora uma das sete crianças não desejadas por pais que dificilmente poderiam ser chamados de “pais”, eram apenas uns jovens selvagens, que gostavam de pescar e vaguear pelo pântano. Cada uma das crianças, e havia uma nova todo ano, significava apenas outro aborrecimento. (McCullers, 2010, p. 45)

Dessa maneira, quando a literatura faz uso do grotesco, ela não apenas retrata a decadência de um mundo, mas a transforma em matéria de reflexão. O grotesco torna-se a linguagem possível para descrever uma cultura que perdeu o equilíbrio estrutural e emocional, um espelho que reflete o descompasso entre o passado idealizado e o presente desintegrado. Em McCullers, essa linguagem serve para desnudar as ficções do Velho Sul — as ficções da pureza de um mundo calcificado —, expondo o quanto tais mitos se sustentam sobre a repressão e o sofrimento.

Portanto, o grotesco em *A Balada do Café Triste* é, simultaneamente, herança e ruptura. Ele herda da tradição estética europeia a dualidade entre o belo e o disforme, mas a reinventa no contexto dos Estados Unidos como crítica da hipocrisia moral e da rigidez dos papéis sociais. É nele que o trágico e o cômico se fundem e o humano e o monstruoso se confundem.

### 3. O grotesco e as pressões biologizantes

Ao fazer a proposição de analisar o descompasso entre sexo biológico e performance de gênero, deixo claro, desde já, o diálogo com a filósofa Judith Butler, entendendo, assim como ela, que “a hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito” (Butler, 2015, p. 26).

A restrição do “eu”, a partir da obrigatoriedade da coincidência entre sexo biológico e gênero, pode parecer uma constatação óbvia, mas tal obviedade será nosso ponto de partida para uma maior compreensão de *A Balada do Café Triste* e da sua construção grotesca. A coerência entre corpo e comportamento, sustentada por uma moralidade binária, é o que legitima as hierarquias de gênero e o controle social sobre os sujeitos. No caso do Sul dos Estados Unidos, essas hierarquias eram ainda mais intensas, pois funcionavam como pilares de um sistema que precisava reafirmar, incessantemente, as fronteiras entre o masculino e o feminino.

Pensemos, agora, nas tensões amorosas. Se formos tomar os apaixonamentos listados em ordem, primeiramente temos a senhorita Amélia sendo desejada por Marvin Macy. Ao instituir uma relação entre homem e mulher, principalmente em um lugarejo pequeno, como o do cenário de *A Balada do Café Triste*, as reproduções das mecânicas de gênero prescritas nos códigos do Velho Sul vêm rapidamente à tona. Um homem nunca poderia estar abaixo da mulher e deveria ser visto, pelos olhos dos outros, como dono das

vontades e das propriedades dela, sendo a mulher, portanto, mero objeto e sombra de seu marido.

O casamento de Amélia com Marvin Macy já se inicia com esta balança desequilibrada, sendo Amélia, para tal, vista desde sempre performando o masculino e sendo sujeito de suas próprias ações, além de nada objetificável e cordial como deveria ser a dama do Sul. Essa inversão da hierarquia esperada entre homem e mulher é uma importante fissura grotesca da narrativa, pois a mulher que não cabe no molde do feminino torna-se, automaticamente, figura de estranhamento e ameaça.

Devemos reforçar, aqui, que o mais importante para o jogo social do Sul dos Estados Unidos eram as aparências como reflexo dos acontecimentos reais. Isso deve ser mencionado, pois é apenas quando Amélia expulsa Macy de casa, isto é, quando o marido é humilhado perante os olhos de todos, que a superioridade da protagonista se torna relevante. Tal expulsão deu-se depois que ele exigira de sua esposa a consumação do casamento, que não tinha ocorrido após vários dias de união. Quando um enlace matrimonial é publicamente duvidoso, ele desafia os códigos passados como herança desde os tempos das *plantations* e, além disso, escancara o fato de nem o marido e nem a esposa seguirem os modelos de força e dependência assinalados ao homem e à mulher.

Essa pressão, argumento aqui, é uma pressão biologizante, isto é, ela empurra os atores principais para uma coincidência entre sexo biológico e performance de gênero. O que Butler chama de heterossexualidade compulsória ajuda a explicar o funcionamento dessa lógica, pois “a instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual” (Butler, 2015, p. 45). A autora ainda acrescenta que “o ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um dos seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo” (Butler, 2015, p. 45).

Esse sistema de coerência entre corpo e papel social faz com que qualquer desvio se torne escândalo e, portanto, digno de correção. Portanto, ao ser humilhado, Macy é empurrado para o polo feminino e Amélia para o polo masculino. A comunidade que cerca a senhorita Amélia, contudo, lê sua autonomia e sua força física como sinais de desordem, ainda que ela tenha virtudes. A masculinização de Amélia, seu descompasso

entre sexo biológico e performance de gênero, não é apenas uma característica pessoal, mas uma afronta a toda a estrutura simbólica que sustenta o Velho Sul.

No entanto, ao pensarmos nos efeitos desta pressão sobre Marvin Macy, perceberemos que mesmo com efeitos iniciais não benéficos, houve o pontapé inicial para uma trajetória da masculinidade inadequada para a adequada. Depois de ser enxotado da casa de Amélia, Macy tornou-se um bandido temido e com passagem pela prisão e, mesmo que não seja um modelo de cavalheirismo, voltou a assenhorar-se de si próprio. O ex-companheiro da protagonista realiza, portanto, uma espécie de “reintegração simbólica” à masculinidade: o crime e a violência tornam-se, paradoxalmente, instrumentos de reafirmação de seu gênero, dando a ele “uma maldade secreta que desprenhia dele quase como um cheiro” (McCullers, 2010, p. 76).

O mesmo, contudo, não pode ser dito sobre a senhorita Amélia, que, diferentemente de seu então fraquejante marido, não é um elemento malvisto e com potencial de reenquadramento de performance e sim um elemento desviado da norma e do qual, mesmo nessas condições, toda a estrutura do local depende.

Como observa a pesquisadora Suelen Gonçalves Vasconcelos (2012, p.73), a “esquisitice de Amélia é essencial para o significado do conto grotesco” e complementa:

Na história de uma mulher bastante diferente, tanto por sua aparência como também por suas habilidades, é possível identificar uma busca por possibilidades mais amplas que possam ir além do destino mais passivo comum às mulheres. Essa busca além de papéis femininos acaba por encaminhar as personagens para a solidão, uma vez que elas não são compreendidas pela comunidade que habitam. (Vasconcelos, 2012, p. 74)

Essa multiplicidade é, por si só, uma transgressão, pois a mulher que acumula funções tradicionalmente masculinas e femininas ameaça a estabilidade da norma. O grotesco, nesse caso, não está apenas na aparência, mas na sobreposição de papéis que deveriam permanecer separados.

Desenvolvo este ponto citando, mais uma vez, Victor Hugo:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima com nossa organização. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. (Hugo, 2012, p. 36)

Para Hugo, a variedade do feio só é apreensível a partir da comparação com a unicidade do belo, numa relação de dependência. Se pensarmos nesses dois termos não

pelo viés estético, mas pelo viés social — o belo como o aceito e o feio como seu contrário —, é possível afirmar que a personagem Amélia é representada por uma ambiguidade, pois é inadequada pela ótica da feminilidade, porque “(...) 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 pudessem pensar racionalmente sobre eles” (McCullers, 2010, p. 28) e, ao mesmo tempo, assume para si o importante papel que só uma liderança masculina poderia ter:

Frente ao mais perigoso e extraordinário tratamento, ela não hesitava, e não havia doença, por mais terrível que fosse, que ela não curasse. Só havia uma exceção: os problemas femininos. A qualquer menção deles, a srta. Amélia ruborizava-se e ficava desnorteada, esfregando as botas e parecendo uma menina grande muda de vergonha. (McCullers, 2010, p. 31)

Este excerto evidencia a forma como a senhorita Amélia encarna, de maneira paradoxal, tanto a ruptura quanto a permanência das normas de gênero. Ao mesmo tempo em que ela desafia o esperado — dominando espaços tradicionalmente masculinos, como o trabalho físico, o comércio e a prática da medicina —, sua vergonha diante dos “problemas femininos” revela o quanto ainda está presa à lógica cultural que associa o corpo da mulher ao tabu e ao silêncio. Esse rubor diante do feminino é um sintoma do controle social internalizado, da consciência de que há fronteiras que, mesmo sendo desafiadas, não podem ser totalmente atravessadas sem consequências. Assim, o grotesco de Amélia não se resume à desproporção física ou à acumulação de funções, mas se manifesta também no desconforto que sente ao confrontar as marcas de seu próprio corpo biológico. McCullers faz desse instante de vulnerabilidade uma chave interpretativa, com o grotesco expondo o custo subjetivo de viver em tensão permanente com a expectativa de coincidência entre sexo biológico e comportamento.

Amélia tem sua existência como pilar social abalada em dois golpes: a chegada do primo Lymon e o retorno de Marvin Macy da prisão. A inserção (no caso de Macy, a reinserção) desses dois elementos de masculinidade apriorística balança a ordem na qual Amélia coloca-se como soberana, pois ela deixa de ser uma mulher forte em escala absoluta, passando a estar em uma relação de comparação com homens que, mesmo tendo fraquezas, exercem sobre ela uma disputa emocional. O triângulo amoroso — que poderia ser lido apenas como uma trama sentimental — é, na verdade, o cenário em que se evidenciam as tensões entre performance, desejo e poder.

Retomo O'Connor:

Nas histórias de Carson McCullers, o fator de controle é a motivação psicológica. Quase invariavelmente, as motivações são anormais ou perversas, mas a senhorita McCullers parece nos fazer tentar enxergá-las como “normais”. Alguns dos personagens são quase manequins e suas ações são vistas quase que como paródia de ações humanas. (O'Connor, 1962, p. 13, tradução minha)<sup>3</sup>

Mesmo possuindo esse quê de paródico e este ar de mimese da natureza humana, o que McCullers transmite em *A Balada do Café Triste* é a relação de seus personagens com o peso da tradição do *antebellum*. A motivação dos protagonistas, que aparece numa leitura superficial da história como passional ou emotiva, é, na verdade, a manifestação do fato de que as personagens da novela são agrilhoadas às expectativas sociais e todas as suas ações serão julgadas por esse filtro.

Marvin Macy, por exemplo, não tem sua vingança contra Amélia baseada em sua rejeição, mas em como essa rejeição o fez menos homem; a senhorita Amélia não possui um ódio ao Macy que ela expulsou de casa, e sim àquele que tirou dela a atenção do primo Lymon. A propósito, é chegada a hora de mencionar o terceiro membro da engrenagem narrativa, o anão corcunda Lymon. Sua aparência física desproporcional produz um efeito de desajuste radical. Ele chega à vida de Amélia apresentando-se como seu primo, de uma maneira que pode ser interpretada como um golpe para ter a proteção da pessoa mais importante do lugarejo. Seu corpo — pequeno, torto, frágil — funciona como metáfora da própria deformidade social que sustenta o Sul: uma ordem baseada em aparências que não resistem à observação atenta.

Além das características já descritas, o anão possui um comportamento bastante afeminado, sendo em vários momentos o oposto da performance de gênero de Amélia. A dona do Café, mesmo em toda sua seriedade, não deixa de ser a provedora do anão: “Ele era dono de quase todas as coisas na casa, porque, sempre que parecia triste, a srta. Amélia procurava alguma coisa para dar-lhe de presente: agora já não tinha quase nada que ela pudesse dar a ele” (McCullers, 2010, p. 57) A relação entre ambos é de complementaridade e espelhamento, pois um tem o que o outro não tem. A força de

---

<sup>3</sup> Em inglês: “In Carson McCullers’ stories the controlling factor is psychological motivation. Almost invariably the motivations are abnormal or perverse, but Miss McCullers seems to ask that they be taken as ‘normal.’ Some of the characters are almost mannequins, and their actions seem only a parody of human actions”.

Amélia contrasta com a delicadeza de Lymon, e é dessa troca de atributos que surge o laço afetivo entre eles.

Dos elementos dessa triangulação, Lymon é, certamente, o mais próximo do que o grotesco pode construir, não apenas por seus exagerados atributos de ordem física, mas, principalmente, por sua incapacidade de redenção por independência. O respeito que se tem por Marvin Macy vem de sua fama de bandido; o respeito que se tem por Amélia vem de sua importância econômica para a pequena cidade; o respeito que se tem por Lymon sem a proteção de Amélia é zerado.

O grande pecado de Amélia, portanto, foi ceder à pressão biologizante para tentar retomar a atenção de Lymon, que passa a ignorar a prima com a chegada de Macy. Ao invés de encarar Marvin Macy como o fizera no passado — afastada das exigências de performance de gênero —, Amélia tornou-se mais feminina, passou a usar vestidos e, quanto mais se aproximava da dama do Sul, mais o afeminado Lymon a evitava e se deixava seduzir pela performance masculina do ex-marido da prima. Essa tentativa de “adequação” mostra como a coerência entre corpo, desejo e papel social não é natural, mas imposta — e, quando internalizada, produz a ruína subjetiva: “Sabemos que Amélia ama Lymon, mas o afeto retribuído por ele dificilmente nos parece amor. Estaria mais próximo da usura e da necessidade da proteção que ela lhe dispensa” (Baracat, 2012, p. 119). Quando Macy passa a ser a figura masculina predominante, portanto, o anão aproveitador deixa de ver a utilidade do carinho da protagonista.

O confronto inevitável entre a senhorita Amélia e Marvin Macy destaca-se pela forte imagem abaixo:

Então, como gatos selvagens, jogaram-se um sobre o outro. Ouviram-se o som de socos, resfolegar, pés arrastados no assoalho. Eram tão rápidos que ficava difícil acompanhar tudo o que acontecia, mas todos viram quando a srta. Amélia foi jogada para trás com tanta força que quase caiu, e quando Marvin Macy recebeu um golpe no ombro que o fez rodar como um pião. A luta prosseguia, violenta e selvagem, sem que nenhum dos dois desse sinal de fraqueza. (McCullers, 2010, p. 94)

A cena possui forte construção sexual, sendo, pelo vocabulário selecionado, o momento no qual ocorre a verdadeira consumação da união entre Amélia e Macy. Os dois se atacam como gatos selvagens e a troca de socos concretiza o contato físico do qual Macy fora privado em sua lua de mel. Este momento na narrativa marca a verdadeira luta pela independência, sendo o gênero, como performance, o grande juiz.

Marvin Macy quer reforçar que pode ser visto como homem sem submissão a qualquer figura feminina e, por sua vez, Amélia quer mostrar ao mundo que não precisa ser uma dama, desafiando uma hierarquia que faz com que mulheres sejam menores. A derrota, para Amélia, significará a vitória do Velho Sul; já para Macy, não adiantará ter se tornado uma figura temida se for, mais uma vez, humilhado pela grandalhona estranha.

Cada um dos atores exerce o seu papel no grande jogo patrocinado pelo grotesco, pois as tensões entre o que se é e o que se espera só podem ser lidas ao categorizarmos os personagens como excessivos e construídos a partir de elementos conflitantes. Para Marvin Macy, a luta com Amélia serve para deixar pública sua masculinidade; para Amélia, encarar e sair vitoriosa contra o ex-marido é continuar a ser uma figura sem falhas.

É o primo Lymon que acaba com essa disputa, como a figura mais delicada dos três. Lymon é uma espécie de pedágio dos elementos excessivos do grotesco. Sua função é a de mostrar que o ato de se pautar em uma performance de gênero contrária à norma cobra o seu preço no fim. O preço que a Amélia que se move da performance masculina para a performance feminina paga é o de ver o primo se apaixonando por Marvin Macy e aniquilando tudo aquilo que ela construiu, fruto de sua atuação mais masculinizada:

Marvin Macy e o corcunda abandonaram a cidade cerca de uma hora antes de o dia amanhecer. E, antes de irem embora, eis o que fizeram:

Abriam a vitrine dos tesouros e levaram tudo o que havia nela.

Quebraram a pianota. Gravaram a navalha terríveis palavrões nas mesas do café.

Encontraram o relógio que abria atrás para mostrar as cataratas e também o levaram.

Derramaram um garrafão de mel por todo o chão da cozinha e quebraram os vidros de conservas.

Foram ao pântano e destruíram completamente a destilaria, quebraram o novo condensador, em seguida atearam fogo à cabana.

Prepararam um prato com a comida favorita da srta. Amélia, mingau de milho com salsichas, temperaram com veneno suficiente para matar a cidade inteira e deixaram-no tentadoramente sobre o balcão do café.

Fizeram todo tipo de maldade que podiam imaginar, sem entrar no escritório onde a srta. Amélia passou a noite. Depois foram embora, juntos. (McCullers, 2010, p. 97-98)

O ex-marido de Amélia, a propósito, é o personagem com melhor leitura do jogo social, por escolher o caminho rumo à masculinidade que, quando bem trilhado, traz consigo o prestígio de se inscrever em normas já calcificadas. Em McCullers, portanto, o grotesco anda de mãos dadas com a violência invisível da normalidade.

### Considerações finais

O tom derrotista do fim de *A Balada do Café Triste* nos possibilita uma série de constatações. A vitória dos comportamentos e da pressão biologizante do Velho Sul pode ser lida a partir do que menciona Butler, entendendo culturalmente que “o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (Butler, 2015, p. 29).

Por mais que exista sentido no que menciona a filósofa, não creio que haja uma disputa na qual o conceito de gênero seja lido ou como influenciado pela biologia, ou pela cultura, sendo ele, antes disso, afetado de maneira dialética por ambos, o que pressiona os indivíduos a terem comportamentos nos quais haja uma coincidência entre performance de gênero e sexo biológico sem quaisquer transgressões e estas, quando ocorrem, geram punição, assim como ocorreu para a senhorita Amélia.

Essa derrota, no entanto, é apenas aparente. O fim melancólico da narrativa — com Amélia trancada em sua casa vazia, abandonada por Lymon e vencida por Marvin Macy — simboliza mais do que o restabelecimento da ordem patriarcal: representa a resistência silenciosa de um corpo e de uma subjetividade que, mesmo oprimidos, tornaram visível o artifício das normas que pretendem regulá-los. Em outras palavras, a violência simbólica que recai sobre Amélia revela a fragilidade do sistema que a produz. A normatividade se mantém, mas às custas de uma força repressiva que precisa reafirmar continuamente seus limites.

O grotesco, nesse sentido, não é apenas uma estética do desvio, mas um dispositivo de desvelamento. Ao fazer emergir o que é disforme, ambíguo e híbrido, *A Balada do Café Triste* expõe o caráter performático das identidades de gênero e a precariedade das hierarquias que sustentam o imaginário do Velho Sul. O corpo grotesco — aquele que carrega contradições, excessos e desproporções — torna-se o corpo da verdade, o corpo que não se encaixa, mas que, justamente por isso, revela o que o discurso da pureza tenta esconder.

Ao se ler *A Balada do Café Triste* sob essa chave, percebe-se que o grotesco atua como categoria crítica e política, mais do que apenas formal. É por meio dele que McCullers evidencia a dissonância entre as regras sociais e as experiências humanas. A senhorita Amélia é grotesca não porque se desvia, mas porque sua presença faz ruir a aparência de naturalidade da norma, abrindo rachaduras na narrativa da feminilidade ideal, quando ela constrói seu império econômico, quando domina espaços

tradicionalmente masculinos e quando sua afetividade se dirige a um homem frágil e deformado.

O fracasso final da protagonista não deve ser lido como um retorno à ordem, mas como a consequência trágica de ter exposto as engrenagens da norma. O grotesco não destrói o sistema — ele o desnuda. Nesse aspecto, *A Balada do Café Triste* se aproxima do que Wolfgang Kayser (2009) descreve como a experiência do desamparo diante de um mundo tornado estranho. O leitor, assim como os habitantes do vilarejo, observa a transformação de Amélia com fascínio e desconforto, reconhecendo nela o espelho deformado da própria sociedade.

Nesse sentido, *A Balada do Café Triste* não termina apenas com a derrota de Amélia, mas com a vitória de sua diferença como possibilidade de leitura crítica. Mesmo vencida, ela se mantém como símbolo de resistência, porque, ao existir, denuncia o absurdo da coerência compulsória entre corpo, gênero e desejo. O grotesco, lembremos, não é o oposto da ordem, mas a sua sombra: aquilo que a ordem precisa negar para continuar existindo.

Por fim, a escrita da Carson McCullers abre caminhos para pensar o corpo e o gênero como lugares de conflito, mas também de criação. O grotesco, em sua obra, é uma forma de narrar o impensável — de dar forma literária àquilo que o discurso normativo tenta apagar. Em Amélia, o grotesco é resistência: é o corpo que não se curva e que, mesmo derrotada, permanece viva na memória dos leitores, ainda que para causar desconforto e reflexão.

## Referências

BARACAT, J. **O amor entre o enigma e a tradução:** um estudo da obra de Carson McCullers sob a perspectiva da Teoria da Sedução Generalizada. Dissertação de Mestrado. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2012.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

E O VENTO levou. Direção: Victor Fleming; George Cukor; Sam Wood. Produção: David O. Selznick. Los Angeles: MGM, 1939. 1 DVD.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

KAYSER, W. **O grotesco.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LINCOLN. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg; Kathleen Kennedy. Burbank: Touchstone Pictures, 2012. 1 DVD.

MCCULLERS, C. **A Balada do Café Triste e outras histórias**. Tradução de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

O'CONNOR, W. V. **The Grotesque: An American Genre (and other essays)**. Carbondale: Southern Illinois UP, 1962.

RANSON, E; HOOK, A. O Velho Sul. In: BRADBURY, M.; TEMPERLEY, H. (eds.). **Introdução aos Estudos Americanos**. Tradução de Élcio Cerqueira. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

VASCONCELOS, S. G. **O estranho e o grotesco na composição de mulheres transgressoras na ficção curta de Flannery O'Connor, Carson McCullers e Adalice Souza**. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012.