

**TOPOI DO GÓTICO SULISTA
OU SOBRE CAMADAS PERTURBADORAS DA CONDIÇÃO
HUMANA**

*SOUTHERN GOTHIC TOPOI
OR ON UNSETTLING LAYERS OF HUMAN CONDITION*

Amanda BERCHEZ¹, Ana Clara BARBOZA²

RESUMO: Esta pesquisa apresenta como principal objetivo o exame de lugares-comuns do *New American Gothic* e, mais especificamente, do *Southern Gothic*. Para isso, baseia-se na tradição retórica de lugares-comuns como uma estrutura analítico-interpretativa, focalizando elementos temático-formais no intuito de fornecer considerações mais aprofundadas de propriedades do gênero e suas implicações mais amplas. Em vista disso, apoia-se em uma abordagem comparativa teórico-metodológica de contos proeminentes como “A rose for Emily” de William Faulkner, “Good country people” de Flannery O’Connor e “The lottery” de Shirley Jackson, concentrando-se em técnicas narrativas, representações de personagens e constituintes contextuais comuns a todos eles.

PALAVRAS-CHAVE: *Southern Gothic*; *Topoi*; Teoria literária.

ABSTRACT: This research aims to examine the commonplaces of *New American Gothic* and, more specifically, *Southern Gothic* genre. Drawing from the rhetorical tradition of commonplaces as an analytical framework, the study focuses on formal-thematic elements to attempt a deeper understanding of the genre’s distinctive attributes and provide insights into its wider implications. Relying, in order to do so, on a theoretical-methodological comparative approach of prominent short stories such as William Faulkner’s “A rose for Emily”, Flannery O’Connor’s “Good country people” and Shirley Jackson’s “The lottery”, this study takes upon narrative techniques, character portrayals and contextual constituents common in all of them.

KEYWORDS: Southern Gothic; *Topoi*; Literary theory.

¹ Graduanda do Curso de Letras Estrangeiras, na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), Instituto de Ciências e Letras, Alfenas, Minas Gerais, Brasil. E-mail: amanda.berchez@unifal-mg.edu.br.

² Graduanda do Curso de Letras Estrangeiras, na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), Instituto de Ciências e Letras, Alfenas, Minas Gerais, Brasil. E-mail: ana.barboza@sou.unifal-mg.edu.br.

1 Apresentação contextual de tema e problema

Revisitações ou apropriações mais genéricas do que sucedeu no passado, como muitas vezes aparecem sob a égide de “História”, dificilmente conseguem ofertar versões de Verdades (ou o que se compreende como sendo) sobre a natureza humana. Quando se arrisca similar feito em literatura, que responde sempre a ela mesma em primeiro lugar (ou seja, é trabalho estético), pondo à mesa variantes desconfortáveis de quão pútridos os homens podem chegar a ser, incorre-se no risco de a produção ganhar rótulos como o de “isto-não-é-arte”, de que quem as produz “não-é-atestadamente-artista”. As pautas dos queixosos costumam ser sobre não se estar contemplando, devotando ou valor[iz]ando as belezas e qualidades do objeto tratado; e isso esteve, portanto, esteado num idealismo que, inclusive, vem há muito orientando a construção de cânones. Destes, quando se fala em “grande literatura” (aliás, o que é “grande literatura” senão uma invenção epistêmica de um sistema, nas palavras de Grosfoguel [2016, p. 39], “capitalista, patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista?”), o gótico quase não faz – isso quando faz – parte. Mas por quê?

Intencionamos começar a ponderar sobre esta questão com um exemplo factual, antes de nos voltar propriamente ao levantamento de chaves teórico-metodológicas pelas quais pode ser lido o *New American Gothic*. Em um adiantamento, sustentaremos, neste artigo, a existência de lugares-comuns retóricos na configuração dos quais se instituiu o seguinte complexo narrativo, que nos serve como espaço amostral, composto pelos contos “A rose for Emily” de William Faulkner (1930), “The lottery” de Shirley Jackson (1948) e “Good country people” de Flannery O’Connor (1955). O exemplo que mencionamos há pouco se refere a O’Connor, autora novecentista oriunda do estado norte-americano da Geórgia, que ofereceu resposta a um artigo da *Life* no qual se perguntava onde estava, até aquele momento de meados de um século XX pós-guerra, a ficção capaz de falar dos primores da “América” e representá-la, bem como o porquê de não mais se transmitir alegria. Ela, colocando em xeque o idealismo norte-americano, rebateu com o questionamento quanto à possibilidade de haver “[...] some ugly correlation between our unparalleled

prosperity and the stridency of these demands for a literature that shows us the joy of life”³ (1969, p. 30).

Vindo com o propósito, conforme sugere Savoy (2002), de “reescrever a História”, autores estadunidenses se valeram da herança gótica no século XX para argumentar, com efeito, que figuras realisticamente repulsivas e repulsivamente realistas habitam cenários e conflitos com vestimenta mundana e familiar tanto quanto caminham por entre nós. As guerras foram somente uma mostra de tensões, aberrações, crueldades, etc., pretensamente justificadas de que a humanidade sempre foi, é e será capaz. A decomposição dos corpos aos montes nos *Lager* denota uma disposição ao Mal e à Morte (ou, caso queiramos, uma tanatopolítica) num processo de banalização análogo ao que é possível perceber em “The lottery” de Jackson. E, por consequência, o público leitor, de tão acostumado a horrores cotidianizados, acabou precisando de uma dose ainda maior do fator *choque* para acordar para as intempéries que ajudam a completar a paleta de cores, na prática, *humanas*.

Dando prosseguimento e outra roupagem à tradição estética instituída por grandes nomes como Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe e Washington Irving, o denominado *Novo Gótico Americano* captou a necessidade de recorrer a meios cada vez mais drásticos (*i. e.*, violentos) a fim de transmitir suas visões a esse público, senão hostil, indiferente, automatizado, calejado. O que fazer para deter a trivialização de monstruosidades? Nas palavras de O’Connor: “*To the hard of hearing you shout, and for the almost blind you draw large and startling figures.*”⁴ (1988, p. 806). Faulkner e O’Connor são citados como expoentes da ramificação literária chamada *Southern Gothic*; e, se Jackson proviesse de algum estado da região sul dos Estados Unidos, também certamente o seria. Contudo, como ela era natural da Califórnia, verifica-se uma oscilação crítica para classificar suas obras. De qualquer forma, é possível resolver provisoriamente a questão pela afirmação de um empréstimo de sua parte de elementos típicos do modo de expressão do goticismo sulista, haja vista o isolamento das personagens em jogo e a inutilidade do racional para elucidar a situação-cerne, ou até mesmo pelo fato

³ “Uma correlação desagradável entre nossa incomparável prosperidade e a estridência dessas demandas por uma literatura que nos mostre a alegria da vida.” (1969, p. 30, tradução nossa)

⁴ “Para os que têm dificuldade de audição, você grita, e para os quase cegos, você desenha figuras grandes e impressionantes.” (1988, p. 806, tradução nossa)

de que “The lottery” tem trajeto similar aos demais contos de nosso recorte em se tratando dos lugares-comuns de nossa proposta. Ao que se indica, Jackson também ressoa com a seguinte definição do gótico sulista por Helmsing: “[...] *the grotesque aesthetic combination of Old World heroic romanticism, backwoods menace and sin, small-town charm and deceit, and repressed violence in a moral geography that evokes ‘the profound poetry of disorder’*”⁵ (2014, p. 318). Dizemos *poética da desordem*, na medida em que o gótico sulista faz por solapar a concepção de “sonho americano” justamente ao contar o lado daqueles que não foram integralizados pelo (desvario de) progresso cultural, ficando para trás como resultado.

2 Especificações metodológicas

Aproveitando que há pouco tocamos em matéria teórico-conceitual, façamos um delineamento sobre o que entendemos por *lugar-comum*, noção que esteará nossa leitura do *New American Gothic*. Para tanto, recuperamos o movimento, as linhas de pensamento e as concepções do campo da Retórica que, passados milênios, legou à contemporaneidade dois caminhos mais abrangentes: a) uma heurística ou esquema argumentativo e b) uma suposição, *motif* ou argumento compartilhado, a saber, que se propaga culturalmente, mas nunca de modo mecânico. Cairns (1972, p. 6) explana que:

For the purposes of analysis every genre can be thought of as having a set of primary or logically necessary elements which in combination distinguish that genre from every other genre. [...] As well as containing the primary elements of its genre every generic example contains some secondary elements (topoi). [...] *Their usefulness lies in the fact that they are the commonplaces which recur in different forms in different examples of the same genre. They help, in combination with the primary elements, to identify a generic example.* But the primary elements are the only final arbiters of generic identity since any particular individual topos (secondary element) can be found in several genres⁶ (Cains, 1972, p. 6, grifo nosso).

⁵ “A estética grotesca que combina o romantismo heróico do Velho Mundo, a ameaça e o pecado do interior, o charme e a decepção da cidade pequena, e a violência reprimida em uma geografia moral que evoca ‘a profunda poesia da desordem’.” (2014, p. 318, tradução nossa)

⁶ “Para fins de análise, cada gênero pode ser considerado como tendo um conjunto de elementos primários ou logicamente necessários que, em combinação, distinguem esse gênero de todos os outros. Além de conter os

Dito isso e tendo em conta que a literatura gótica norte-americana em meados do século XX esteve orientada pela tenção de “reescrever a história” (Savoy, 2002) (isto é, procurava desestabilizar ideias aglutinadas à imagem popularizada dos Estados Unidos, tais como de progressismo e excepcionalismo), identificamos os seguintes *topoi* por que passam as obras e que, para sua tessitura, se constituem como operadores que ensejam e respaldam a supracitada empreitada de reescrita:

- i) personagens situadas numa ambiência familiar acessível – ao menos, em primeira instância – às vistas;
- ii) cenário de centralidade usual de figuras femininas em situação de emudecimento e/ou paralisia;
- iii) episódio em que o grotesco é naturalizado;
- iv) contexto de conformidade de seus componentes até o momento de clímax, a partir do qual a personagem focalizada sofre uma ocorrência de estranhamento e tem seu estatuto convertido de familiar a infamiliar, passando a ser o de um irreconhecimento.

Parafraseando Cairns (1972), devemos advertir que nenhum desses lugares-comuns é exclusivo do gótico estadunidense, nem sequer serve para discriminar individualmente tal modo literário. Nosso entendimento é de que a constelação dos *topoi* (cada qual com graus de presença e intensidade diferentes conforme as obras) concorre diretamente para a realização desse modo.

3 Gótico estadunidense como ventre assombrado

O *New American Gothic* legou obras que contam, como manda a tradição, batalhas psicológicas intercalando tentação e perseguição na velha guerra entre Bem e Mal a partir de panoramas diversificados e suas respectivas colorações locais. Por exemplo, as sulistas endossaram e estabilizaram a ideia do Sul como

elementos primários de seu gênero, cada exemplo genérico contém alguns elementos secundários (tópicos). Sua utilidade reside no fato de que são os lugares-comuns que se repetem em diferentes formas em diferentes exemplos do mesmo gênero. Eles ajudam, em combinação com os elementos primários, a identificar um exemplo genérico. Mas os elementos primários são os únicos árbitros finais da identidade genérica, uma vez que qualquer tópico individual em particular (elemento secundário) pode ser encontrado em vários gêneros.” (Cairns, 1972, p. 6, tradução nossa)

uma região *doente*. E, por assimilarmos “The lottery” em diálogo com tal linha artístico-cultural-crítica de criação, afunilaremos nossa discussão daqui em diante para o *Southern Gothic*; tanto porque, em harmonia com Goddu, “*The American Gothic is most recognizable as a regional form. Identified with gothic doom and gloom, the American South serves as the nation’s ‘other’, becoming the repository for everything from which the nation wishes to dissociate itself.*”⁷ (1997, p. 4). Em vista disso, podemos assinalar que o gótico sulista ilumina as frestas por entre a fachada aparentemente idílica, pitoresca e rural atrás da qual estão escondidas (porque reprimidas) muitas verdades históricas suas, as principais delas estando relacionadas à escravidão, ao racismo e ao patriarcado. Logo, os elementos suprimidos nessa literatura ressurgem num processo análogo ao do inquietante freudiano, materializando-se como torpes espectros que servem o lembrete das feridas da região, dos aspectos que não integraram a narrativa oficial da História do Sul.

Oriundo de Mississippi, Faulkner não acreditava na separação do artista e de sua região. Em introdução a *The sound and the fury*, ele afirmou a voz coletiva dos sulistas: “*We need to talk, to tell, since oratory is our heritage*” (1973, p. 413). Já O’Connor, em entrevista ao jornalista literário Harvey Breit, sugeriu inclinação a superar o regionalismo: “*I think that to know yourself is to know your region, and that it’s also to know the world, and in a sense, paradoxically, it’s also to be an exile from that world. So that you have a great deal of detachment.*”⁸ (1955). Tanto por um lado quanto por outro, o que nos interessa é que o *Southern Gothic* manejou modos de enunciação específicos; ecoando, sobretudo, vozes de comunidades e gerações, suas dissensões, turbulências e anomalias. Além disso, uma forte razão pela qual a ficção gótica sulista mergulhou em traços lúgubres da cultura popular foi o impacto da queda (tradução a “*fall*”) causada pela Guerra Civil Americana. Valendo-nos da fala de O’Connor em “The regional writer”:

⁷ “O Gótico Americano é mais reconhecível como uma forma regional. Identificada com a melancolia e o sombrio gótico, o Sul Americano serve como o ‘outro’ da nação, tornando-se o depósito de tudo do qual a nação deseja se dissociar.” (1997, p. 4, tradução nossa)

⁸ “Eu acredito que conhecer a si mesmo é conhecer sua região e, de certa forma, paradoxalmente, é também ser um exilado desse mundo. Assim, você adquire um grande grau de desapego.” (1955, tradução nossa)

When Walker Percy won the National Book Award, newsmen asked him why there were so many good Southern writers and he said, "Because we lost the War." He didn't mean by that simply that a lost war makes good subject matter. What he was saying was that we have had our Fall. We have gone into the modern world with an inburnt knowledge of human limitations and with a sense of mystery which could have developed in our first state of innocence – as it has not sufficiently developed in the rest of our country.⁹ (O'Connor, 1969, p. 59)

Assim sendo, com essas informações em mente, dizemos que a revisitação e o engajamento de obras de autores renomados como Hawthorne, Melville, James, Twain, Faulkner, como também daquelas, muitas vezes, excluídas dos cânones como O'Connor e Jackson, ultrapassam as fronteiras do prazer estético, posto que sucedem igualmente da necessidade de confrontar heranças nada fruitivas, de nos despertar para um passado de abismos a fim de escapar de suas armadilhas no presente e restringir, pela consideração histórico-artístico-crítica, sua possibilidade de reincidência no futuro.

3.1 “Some people are more alike than others”: Ambiência familiar ou dos fantasmas herdados das dinâmicas e disfunções da proximidade

Conformamos o gótico (nomeadamente o *New American/Southern Gothic*) como o terreno que deixa à mostra o excesso, o assombro, a debilitação. Como um lamaçal de ímpetos e violências, ele abriga e costuma fazer ressuscitar um passado (seja pessoal, seja nacional, seja amálgama de ambos - e até outros) não passível de ser abafado, exorcizado, transcendido. Tanto por isso, um dos pilares do gênero seja a história familiar, a tradição em transmissão, prismadas pelos impulsos, por exemplo, de falar sobre a matéria típica à família, à comunidade familiar, e escapar das disfunções geradas em seu seio. Quando do implacável defronte com esse passado, uma gama de reações é esperada. Olhar

⁹ “Quando Walker Percy ganhou o National Book Award, os repórteres perguntaram a ele por que havia tantos bons escritores do Sul e ele disse: “Porque perdemos a Guerra”. Ele não queria dizer apenas que uma guerra perdida faz um bom material. O que ele estava dizendo era que tivemos nossa queda. Entramos no mundo moderno com um conhecimento inato das limitações humanas e com um senso de mistério que poderia ter se desenvolvido em nosso primeiro estado de inocência - como não se desenvolveu suficientemente no restante de nosso país.” (O'Connor, 1969, p. 59, tradução nossa)

para ele pode salvar, ajudar a ressignificar. Mas também se pode congelar, acabar em condenação.

I believe Gothic is, of all fiction's genres, the one most intensely concerned with simultaneously liberating repressed emotions and exploring foreclosed social issues, since Gothic presents most aggressively the range of outré emotions conventionally considered beyond the pale – incest, patricide, familial dysfunction, archaic rage, homoerotic desire¹⁰ (Veeder, 1998, p. 23).

Além dos motivos do passado fantasmagórico (França, 2018), assim como dos monstros, das monstruosidades (Cohen, 2007), do sobrenatural, *etc.*, o gótico se constrói recebendo influência geográfica, de tal forma que o local (via de regra, o *locus horribilis*) ajuda a moldar a natureza das vidas contadas. Vários *tropos* se assentaram, como castelos, sepulcros, masmorras, espaços labirínticos e florestas, a saber, nos quais não costuma haver a ocorrência de muita luz; e o clima, tipicamente cinza, reflete os temas mais tétricos que ele aborda. Em contraste, os elementos do gótico sulista funcionam efetivamente à luz do dia, constituindo metamorfose da tradicional ambiência sombria do gótico em um cenário cujo peso recai também sobre os fatores da luz e do calor. Essa transformação gera uma atmosfera de ameaça, opressão e sufocamento, de efeito semelhante ao que podem suscitar a escuridão e as sombras, já que o excesso mediante claridade pode ser tão ou até mais incômodo, dominador e sufocante em comparação com o gótico clássico. Em alguns casos, há até mesmo o retrato de personagens desmotivadas, improdutivas quando envoltas em resplendor e/ou tomadas pelo fervor. Vale lembrar que essa aliança de luz e medo não foi inventada pelo ou para o gótico, muito embora se potencializasse nele e com ele. Mostra disso está no fato de que a melancolia vinha para os monges, conforme relatado por eles, em dias ensolarados (contrastando com o pensamento em que muito se acreditava de se ser um temperamento do pôr do sol), onde eles a denominassem “demônio do meio-dia”.

“The lottery” inaugura-se com a descrição de uma atmosfera diurna: sol de verão, flores desabrochando, grama verde, crianças em férias, meninos catando

¹⁰ “Eu acredito que o Gótico é, de todos os gêneros da ficção, o mais intensamente preocupado em simultaneamente liberar emoções reprimidas e explorar questões sociais fechadas, uma vez que o Gótico apresenta de forma mais agressiva o espectro de emoções extravagantes convencionalmente consideradas fora dos padrões - incesto, patricídio, disfunção familiar, raiva arcaica, desejo homoerótico.” (Veeder, 1998, p. 23, tradução nossa)

pedras, homens conversando sobre o cotidiano ao passo que as mulheres trocavam fofocas. Apresentado este cenário como que idílico, Jackson nos convida, enquanto leitores, a participar de um evento anual em que um dos membros da comunidade é escolhido para um destino mortal. Pelas lentes do realismo grotesco bakhtiniano, é possível que vejamos tal evento como ritual, caracterizado por sua subversão da hierarquia e valores tradicionais e por abraçar os aspectos corporais e materiais da vida. Em *Rabelais e seu mundo*, Bakhtin (1984) faz o exame de obras centradas no carnaval e nas tradições folclóricas, dando ênfase a tópicos como a celebração dos paradoxos da vida, a natureza cíclica do nascimento e da morte e as facetas incontrolláveis da existência humana. A importância de tais festividades é posta em relevo pelo pensador não apenas no tangente às obras literárias do autor em recorte, mas também à sociedade de sua época, levando em conta que o espetáculo carnavalesco reunia diversas pessoas, e também que comportamentos e atos tipicamente proibidos pelas instituições tradicionais, como promiscuidade e ofensas, eram ali tolerados. O riso servia como força coesiva que coligava os indivíduos participantes, uma vez que a zombaria e o humor facilitavam um senso coletivo de alegria. Em síntese, o carnaval funciona como um segundo mundo, onde as normas estabelecidas da vida cotidiana são temporariamente suspensas, permitindo um reino mágico que borra as fronteiras entre vida e arte.

Rules of politeness among equals and of respect for the hierarchy among inferiors were canceled for that short period. Conventions vanished, the distance between men disappeared, and all this was symbolically expressed by the right to strike one's important and esteemed neighbor¹¹ (Bakhtin, 1984, p. 264).

No conto de Jackson, o caráter ritualístico do evento não fica tão evidente em sua forma atual, já que, no presente da trama, ele ocupa uma mera parte de um mero dia. No entanto, referências daquilo em que a “loteria” consistia outrora entregam que, além de ter sido circunstância de considerável comoção, vide o equipamento com que contava no período de sua instalação, contava com

¹¹ “Durante esse curto período, as regras de cortesia entre iguais e o respeito pela hierarquia entre os inferiores foram cancelados. As convenções desapareceram, a distância entre os homens desapareceu, e tudo isso foi simbolicamente expresso pelo direito de golpear o vizinho importante e respeitado.” (Bakhtin, 1984, p. 264, tradução nossa)

uma semântica extremamente poderosa (embora não necessariamente inteligível ou acessível por via da razão), não à toa atravessou com tanto vigor gerações e gerações: “*The original paraphernalia for the lottery had been lost long ago, and the black box now resting on the stool had been put into use even before Old Man Warner, the oldest man in town, was born.*”¹² (Jackson, 1982, p. 292). Tal como o signo que perde seu significado, mas continua com o significante, a reunião de caráter comunitário e familiar prosseguiu em resistência à ação do tempo, ainda trazendo alegria e deleite para aqueles que não foram selecionados:

There were the lists to make up --of heads of families, heads of households in each family, members of each household in each family. [...] Soon the men began to gather, surveying their own children, speaking of planting and rain, tractors and taxes. They stood together, away from the pile of stones in the corner, and their jokes were quiet and they smiled rather than laughed¹³ (Jackson, 1982, p. 291; 294).

A protagonista de Faulkner surge lotada numa casa cuja aparência lembra a dela mesma: de decadência e estagnação: “*Emily becomes monstrous (like her house) when she resists the passage of time [...].*”¹⁴ (West JR. in Faulkner, 1970, p. 36). Depois que seu pai assustadoramente controlador faleceu, Emily se rendeu à reclusão e à ignorância dos efeitos do tempo e do progresso, falhando em (re)integrar-se à sociedade, muito do que se deve à linhagem e ao legado que considerava seus. A atmosfera de estancamento se alastra por todo o conto, já que a comunidade também se prova incapaz de suspender a deferência outrora prestada aos Griersons, incapacidade essa vertida numa espécie de obsessão coletiva pela mulher, que não é recompensada senão pelas poucas aparições dela para pontualidades como aulas de pintura em porcelana. A porta fechada é representativa da submissão da personagem à figura paterna, aristocrática e autoritária, a ponto de vedar quaisquer relacionamentos que a filha pudesse

¹² “O aparato original para a loteria havia sido perdido há muito tempo, e a caixa preta agora descansando no banquinho estava em uso mesmo antes do nascimento do Velho Warner, o homem mais velho da cidade.” (Jackson, 1982, p. 292, tradução nossa)

¹³ Tradução: “Havia listas a serem feitas - dos chefes de família, chefes de domicílio em cada família, membros de cada domicílio em cada família. [...] Logo os homens começaram a se reunir, observando seus próprios filhos, falando sobre plantio e chuva, tratores e impostos. Eles ficavam juntos, longe do monte de pedras no canto, e suas piadas eram silenciosas e sorriam em vez de rir” (Jackson, 1982, p. 291; 294, tradução nossa).

¹⁴ “Emily se torna monstruosa (assim como sua casa) quando ela resiste à passagem do tempo [...].” (West JR. em Faulkner, 1970, p. 36, tradução nossa)

desenvolver por colocá-la em conta alta demais em comparação com o restante da cidade:

She carried her head high enough – even when we believed that she was fallen. It was as if she demanded more than ever the recognition of her dignity as the last Grierson; as if it had wanted that touch of earthiness to reaffirm her imperviousness¹⁵(Faulkner, 1970, p. 13).

E justamente este ambiente de *páthos* – “sick”, “sort of tragic and serene” (Faulkner, 1970, p. 12) – é que exacerbará os perversos desejos de Emily a desaguar na necrofílica relação com Homer Barron. Assemelhada a uma propriedade em ruínas, foco de curiosos olhares de aficionados e transeuntes, também Emily foi assumida e levada adiante como obrigação pública até perecer: “*Thus she passed from generation to generation – dear, inescapable, impervious, tranquil, and perverse*¹⁶” (Faulkner, 1970, p. 15).

Por fim, temos “Good country people”, um conto cujo título repercute a obsessão nostalgicamente matizada e a fé socialmente certificada da Sra. Hopewell com a ideia de uma linhagem, ao mesmo tempo, pessoal e regional. Sua obstinação é uma das causas não só do relacionamento repleto de atritos com a filha Hulga, mas também de seu ludíbrio por um jovem aparentemente vendedor de Bíblias, que conduz à grande virada gótica do texto. O fato de a Sra. Hopewell contemplar seu entorno tão só por uma ótica contaminada por seus julgamentos acarreta leituras equivocadas de tipos como Pointer; ou mesmo de sua própria filha, de cuja versão crescida desgosta:

It seemed to Mrs. Hopewell that every year she grew less like other people and more like herself – bloated, rude, and squint-eyed. And she said such strange things! To her own mother she had said – without warning, without excuse, standing up in the middle of a meal with her face purple and her mouth half full – “Woman! Do you ever look inside? Do you ever look inside and see what you are not? God!” she had cried sinking down again and staring at her plate, “Malebranche was right: we are not our own light. We are not our own light!” Mrs. Hopewell had no idea to this day what brought that on. [...] The girl had

¹⁵ “Ela mantinha a cabeça erguida o suficiente - mesmo quando acreditávamos que ela tinha caído. Era como se exigisse mais do que nunca o reconhecimento de sua dignidade como a última Grierson; como se desejasse aquele toque de rusticidade para reafirmar sua impassibilidade” (Faulkner, 1970, p. 13, tradução nossa).

¹⁶ “Assim ela passou de geração em geração - querida, inevitável, impassível, tranquila e perversa” (Faulkner, 1970, p. 15, tradução nossa).

taken the Ph.D. in philosophy and this left Mrs. Hopewell at a complete loss¹⁷ (O'Connor, 1992, p. 174).

É propício pontuar também que o clímax do conto, momento em que Pointer rouba a perna de madeira de Hulga, transcorre numa reunião com subtexto cristão, marcada para as dez horas da manhã e sem a ciência da mãe dela, conforme atestável pelo trecho: “*She set off for the gate at exactly ten o'clock, escaping without drawing Mrs. Hopewell's attention.*”¹⁸ (O'Connor, 1992, p. 185). Pelo que vemos que a desintegração do sujeito no *Southern Gothic* (seja individualmente, seja em meio coletivo) costuma se dar a partir do conjunto social mais básico: a família.

Nos três casos (Jackson, Faulkner e O'Connor), distinguimos a constante familiar e hábitos a ela associados não somente como argumentos góticos, mas também (e particularmente) como catalisadores para outras moções góticas de maior porte e peso nos textos. A História que estrela essa ficção sulista é, então, aquela mais restrita ao familiar do que interlocucionada com um contexto nacional mais amplo, o que pode ser elucidado também pelo fato de que o Velho Sul (*Old South*) se via como uma classe coerente que tinha a família por base. Não à toa que, dada a decadência e a conseqüente dissolução dessa classe (que nossos autores vieram a testemunhar), percepções familiares mais complicadas, emaranhadas e lúgubres acharam seu caminho até a literatura.

3.2 “[A]s if she demanded more than ever the recognition of her dignity”: A figura feminina centralizada em meio a rosas, pedras, pernas de madeira e expectativas que a sufocam

¹⁷ “Parecia para a Sra. Hopewell que a cada ano ela se tornava menos como as outras pessoas e mais como ela mesma - inchada, rude e de olhos apertados. E ela dizia coisas tão estranhas! Para sua própria mãe, ela havia dito - sem aviso, sem desculpa, levantando-se no meio de uma refeição com o rosto roxo e a boca meio cheia - “Mulher! Você já olhou para dentro? Você já olhou para dentro e viu o que você não é? Deus!” ela havia gritado, afundando-se novamente e encarando seu prato, “Malebranche estava certo: nós não somos nossa própria luz. Nós não somos nossa própria luz!” A Sra. Hopewell não tinha ideia até hoje do que havia provocado aquilo. [...] A garota havia obtido o doutorado em filosofia e isso deixou a Sra. Hopewell completamente perdida” (O'Connor, 1992, p. 174, tradução nossa).

¹⁸ “Ela partiu em direção ao portão exatamente às dez horas, escapando sem chamar a atenção da Sra. Hopewell.” (O'Connor, 1992, p. 185, tradução nossa)

Diferindo do grandioso e faustiano narcisismo exibido pelos heróis de Hawthorne e Melville, as personagens centralizadas na ficção gótica sulista revelam-se aleijadas por amor-próprio, de modo que a hiperfocalização de si acaba perfazendo-se como obstáculo significativo ou fraqueza em seu caráter. Para Malin (1962), a típica figura do gótico do Sul é enfraquecida, fragilizada; daí de suas tentativas de escapar à ansiedade pela qual é atormentada culminarem em compulsão. Assim, esse amor corresponderia à diligência de criar “[...] *order out of chaos, strength out of weakness; however, it simply creates monsters*”¹⁹ (Malin, 1962, p. 5). Elas conferem uma carga intensa de esforços para se desvencilhar do mundo externo mediante jornadas que suprimem sentimentos arrebatadores, mas isso não desemboca senão numa trajetória de infortúnio e fracasso. Pois tais padrões narrativos insinuam que a permanência no conforto da morada familiar é repleta de perigos tanto quanto o é o caminho fora dela; se quisermos, o caminho da mudança.

Nas observações de Savoy em 2009 (p. 9), o gótico norte-americano consolidou a prática de atribuir violência terrível ao silêncio da paisagem, e isso contribui também para explicar os vínculos, arraigados não só na literatura como em sociedade e cultura, entre feminilidade e monstrosidade(s). A ficção gótica trata do impacto da cultura dominada e orientada aos/pelos homens nos papéis das mulheres como vítimas e perpetradoras de vilania. Ao contrário das narrativas góticas clássicas, as do Sul estadunidense exploram como o grotesco localizado na existência cotidiana, em conjugação com a feminilidade, potencializa corpos, afetos, construções, *etc.*, à condição de monstruosos. Para Donovan-Condrón (2016), uma questão do *Southern Gothic* envolve o grau em que essas mulheres abraçam ou rejeitam o código [do] monstruoso, imposto a elas por uma cultura que busca silenciar suas vozes. De qualquer maneira, essas mulheres monstruosas, de sua posição marginalizada mesmo, têm (e exercem) o poder de desvendar suas comunidades e expor suas fundações corrompidas.

A protagonista de Faulkner, assim como a comunidade de Jackson, é porta-voz de uma história de cujas lições nada se ouviu, com cifras vazias e despropositadas, sobrando apenas ideais que há muito vieram abaixo. Algo que

¹⁹ “[...] ordem a partir do caos, força a partir da fraqueza; no entanto, simplesmente cria monstros” (Malin, 1962, p. 5, tradução nossa).

ajuda a fazer de “A rose for Emily” um conto do gótico sulista é o indício de que os feitos da personagem homônima, como a sugerida necrofilia, vieram em vil consequência e sucumbência a coações do sistema patriarcal. Uma amostra disso é que os indivíduos que a circundam (em termos familiares, sociais e até narrativos – quer dizer, o “nós” em que está incluso o narrador) a reduziram ao estado de objeto, alguém de quem sentir pena, com quem arcar, para sustentar. O que denuncia que ela teve suas necessidades e sentimentos não apenas negligenciados, como agudamente tolhidos, ao que ela só consegue responder com vingança. No ponto de vista de Gray:

The denial of her subjectivity (confirmed in the cruelest possible way when Homer jilts her) leads to scandal; and the extremity of her actions is, ultimately, a measure of the extremity of her condition, the degree of her imprisonment²⁰ (Gray, 2016, p. 23).

Trata-se de um conto gótico de enredo e figuras circunscritos, mas pelo qual certos corredores e vigas do passado sulista passaram de privados à constrangedora apreciação pelos olhos públicos.

Em “The lottery”, mesmo a economia hierárquica das personagens não estando de todo esclarecida, faz-se evidente uma distinção de gênero. São os homens que assumem a responsabilidade de sacar os papéis e liderar a família no processo de triagem. Contudo, na situação de ausência de um homem da família ao evento da comunidade, haverá pesar, mas também não muita objeção a que uma mulher entre para ocupar seu lugar na seleção, como exemplificado pelo seguinte excerto:

Mr. Summers consulted his list. “Clyde Dunbar.” he said. “That’s right. He’s broken his leg, hasn’t he? Who’s drawing for him?” “Me. I guess,” a woman said, and Mr. Summers turned to look at her. “Wife draws for her husband.” Mr. Summers said. “Don’t you have a grown boy to do it for you, Janey?” Although Mr. Summers and everyone else in the village knew the answer perfectly well, it was the business of the official of the lottery to ask such questions formally. Mr. Summers waited with an expression of polite interest while Mrs. Dunbar answered. “Horace’s not but sixteen yet.” Mrs. Dunbar

²⁰ “A negação de sua subjetividade (confirmada da maneira mais cruel possível quando Homer a abandona) leva ao escândalo; e a extrema das suas ações é, em última análise, uma medida da extrema da sua condição, o grau de seu aprisionamento” (Gray, 2016, p. 23, tradução nossa).

said regretfully. "Guess I gotta fill in for the old man this year."²¹ (Jackson, 1982, p. 295).

Este episódio tem, sim, como efeito certa fluidez dos papéis de gênero dentro do cosmos ritualístico da loteria. Por tal prisma, também são pertinentes os juízos de Bakhtin (1984), pois a interrupção temporária de hierarquia durante tal evento dialoga com a suspensão de normas sociais, místico-religiosas, dogmáticas, *etc.*, (que usualmente ditariam os papéis e o status dos indivíduos no seio da comunidade) nas festividades carnavalescas. Nesse momento específico do evento, todos os pertencentes àquele núcleo estão equitativamente suscetíveis à triagem, não importando quesitos como a idade, já que nem mesmo crianças pequenas estão isentas disso tudo. Todavia, não devemos perder de mente o fato de que a Sra. Dunbar avança para cumprir um papel tradicionalmente masculino tão só porque seu marido não pôde comparecer à ocasião. Para mais, as diretrizes patriarcais rigidamente aplicadas nesse contexto acabam desafiadas por Tessie Hutchinson, como uma reação natural à sua condição desfavorecida. Uma interrogação que pode emergir é sobre até que ponto tal resistência vem do fato de que a escolhida foi ela (e não outra pessoa qualquer), o que faz ponte com a questão do amor-próprio levantada ao início desta subseção. Mas teria realmente sido aleatório esse desfecho de seleção de uma mulher para ser morta por apedrejamento? "*Tessie Hutchinson was in the center of a cleared space by now, and she held her hands out desperately as the villagers moved in on her.*"²² (Jackson, 1982, p. 301).

De todo jeito, Tessie oferece provas de uma agência desafiadora por intermédio, por exemplo, de sua chegada tardia à loteria, dado que isso sinaliza, ainda que sutilmente, uma postura contrária a expectativas conservadoramente despejadas sobre as mulheres, como obediência e resignação silenciosas. O

²¹ "O Sr. Summers consultou sua lista. 'Clyde Dunbar', ele disse. 'É isso mesmo. Ele quebrou a perna, não é? Quem vai tirar por ele?' 'Eu. Acho,' disse uma mulher, e o Sr. Summers virou-se para olhá-la. 'A esposa tira para o marido', disse o Sr. Summers. 'Você não tem um filho crescido para fazer isso por você, Janey?' Embora o Sr. Summers e todos os outros na vila soubessem a resposta perfeitamente bem, era função do oficial da loteria fazer tais perguntas formalmente. O Sr. Summers esperou com uma expressão de interesse cortês enquanto a Sra. Dunbar respondia. 'Horace ainda não tem dezesseis anos', disse a Sra. Dunbar, arrependida. 'Acho que tenho que substituir o velho este ano.'" (Jackson, 1982, p. 295).

²² "Tessie Hutchinson estava agora no centro de um espaço vazio, e ela estendia desesperadamente as mãos enquanto os aldeões se aproximavam dela." (Jackson, 1982, p. 301, tradução nossa).

protesto vocal que faz depois de designada demonstra coragem em enfrentar uma tradição de opressões monstruosamente infligidas pela sociedade patriarcal. Apesar disso, seus esforços acabam inúteis, pois ela não logra adesão da comunidade em seu benefício, o que pode ser atribuído a um medo enraizado de violar o *status quo*, uma tradição, *a man's world* e suas normas rigidamente aplicadas à sociedade. Mas pode ser só uma indiferença ao sofrimento da mulher. Por esta lente, a história nos chama à meditação sobre as implicações dos sistemas patriarcais na vida tanto pessoal quanto coletiva e sobre a responsabilidade de contestar e revolucionar antigas e vigentes estruturas de atrocidade.

Em “Good country people”, a deficiência corporal de Hulga encadeia-se com sua personalidade, sendo um ponto relevante o fato de que ela retoma sua linhagem e seu passado tão só para negá-los, visando a reescrever sua história a si mesma. Porém, o pano de fundo dessa empreitada não é de nobres intenções, senão como que de uma ânsia por vingança à sua mãe, não à toa a urgência em trocar de nome, desatar-se o tanto quanto possível daquilo outrora constituído e estabelecido por ela: “*Then she gone and had the beautiful name, Joy, changed without telling her mother until after she had done it. Her legal name was Hulga.*”²³ (O’Connor, 1992, p. 171). A ira de Hulga, devida a coeficientes como a ignorância e a presunção de sua mãe, pode ser lida em chave com a vida de miséria e inércia generalizadas que ambas levavam, a despeito da insatisfação da protagonista e seus frustrados esforços de romper com esses padrões. Por conta disso é que Davis (2014) a enquadra na categoria dos monstros góticos:

Hulga does seem to become a gothic monster in her quest to manipulate her mother and crush the Bible salesmen, and it is her denial of her family that leads her to those actions, the name change and the denial of her lineage through her dysfunctional relationship with her mother²⁴ (Davis, 2014, p. 55).

Dada a mescla que é feita por Hulga de muito de sua identidade com a prótese, o roubo da perna de madeira é recebido por ela com horror seguido de pânico, em sendo como se outra parte dela tivesse também sido sequestrada, *en*

²³ “Então ela foi e mudou o belo nome, Joy, sem contar para sua mãe até depois de ter feito isso. Seu nome legal era Hulga.” (O’Connor, 1992, p. 171, tradução nossa)

²⁴ “Hulga parece se tornar um monstro gótico em sua busca por manipular sua mãe e esmagar os vendedores de Bíblias, e é sua negação de sua família que a leva a essas ações, a mudança de nome e a negação de sua linhagem através de seu relacionamento disfuncional com sua mãe” (Davis, 2014, p. 55, tradução nossa).

esprit et en vérité. Além disso, esse episódio vem como uma foice à contingência de relação erótica sobre a qual ela pensou ter controle (e, em efeito, queria ter podido controlar), mas que, inversamente, acabou controlando-a de tal maneira a torná-la ainda mais vulnerabilizada do que já era, e isso em vários graus. Tal como com Emily, o eroticismo de Hulga não encontrou espontaneamente vazão nem correspondência para se materializar; ambas tiveram suas chances frustradas pelos mesmos homens em quem viam uma promessa de mudança. Os três contos findam com as figuras femininas que os protagonizaram não tendo suas vozes reconhecidas, que dirá legitimadas, validadas. A progressão narrativa dos três se cumpre no pleno malogro da mulher centralizada.

3.3 “*It isn’t fair, it isn’t right*”: Do grotesco ou para além do véu da normalidade

Conectando com os *topoi* anteriores, retomamos a consideração de Fiedler de que a ficção gótica estadunidense compreende “[...] *a literature of darkness and the grotesque in the land of light and affirmation*”²⁵ (2008, p. 29). Com base no que vimos aventando, já é possível entrever como a escrita gótica sulista produziu uma nuance de grotesco local. Sobre isso, O’Connor declarou que “[...] *anything that comes out of the South is going to be called grotesque [...] unless it is grotesque, in which case it is going to be called realistic*”²⁶ (1969, p. 40). Para ela, como vimos há pouco, o emprego do grotesco vinha ao encontro da necessidade de se valer do hiperbólico, do explícito, do demasiado dramático, uma vez que seu público-alvo não compartilhava da mesma cosmovisão: “[...] *when you have to assume that [your audience] does not [hold the same beliefs you do], then you have to make your vision apparent by shock*”²⁷ (1969, p. 34). Essa cosmovisão, no caso, se filiava ao Cristianismo e sua noção de fé, e foi isso que, segundo ela mesma, lhe facultou “[...] *the sharpest eyes for the grotesque, for the perverse, for the unacceptable*”²⁸ (1969, p. 34). Dessas exposições, já conseguimos deduzir o

²⁵ “[...] uma literatura de escuridão e o grotesco na terra de luz e afirmação.” (2008, p. 29, tradução nossa)

²⁶ “Qualquer coisa que venha do Sul vai ser chamada de grotesca [...] a menos que seja grotesca, caso em que será chamada de realista.” (1969, p. 40, tradução nossa)

²⁷ “[...] Quando você precisa assumir que [seu público] não [tem as mesmas crenças que você], então você tem que tornar sua visão aparente através do choque.” (1969, p. 34, tradução nossa)

²⁸ “[...] os olhos mais aguçados para o grotesco, para o perverso, para o inaceitável” (1969, p. 34, tradução nossa)

grotesco sulista em associação com a desordem e o vício, em sugestão do mal moral.

Para que não caiamos em imbróglios de ordem filosófica, deliberemos o grotesco enquanto fusão particular de temas, personagens e arranjos estruturais convencionalizados na ficção que se envereda pelo sobrenatural, pelo bizarro. Kayser (1966) estipulou duas categorias pelas quais escrutinou o grotesco gótico, como: i) mundo de alienação e; ii) esforço para invocar e domar as facetas demoníacas inerentes a esse mundo (tradução nossa). Por isso que, distintamente de outros gêneros e modos literários em que o grotesco inclina para o cômico, haja vista o *Gargântua e Pantagruel* rabelaisiano, o gótico provê como que um “grotesco propriamente dito”, de tal forma que a reação mais provável seja de repulsa (ainda mais do que aquela de humor). Mas o grotesco sulista apresenta várias tonalidades, não se desfazendo, segundo Yaeger (2000, p. 228), do liame com “the risible, the archaic, the unspeakable, the obscenely sentimental”²⁹, pelo contrário, agregando a tais critérios também “brutal physicality”, “propensity for somatic revulsion and rapture” e “refusal to make friends with the social”³⁰.

Por falar em recusa, uma das justificativas – e talvez a mais relevante – para o fato de os autores do *Southern Gothic* se debruçarem sobre o grotesco era a ambição de fazer diferença. Reparemos no caso de O’Connor, que intencionava ser, inclusive, diferente dos autores sulistas: “*The presence alone of Faulkner in our midst makes a great difference in what the writer can and cannot permit himself to do. Nobody wants his mule and wagon stalled on the same track the Dixie Limited is roaring down*”³¹ (1969, p. 45). Exclamações essas que podem ser traduzidas reverberando a importância de se cultivar uma literatura regional, mas sem que, para isso, as composições tivessem de se justapor. Cada narrativa, alocando suas personagens em negociação com seus próprios mundos e, especialmente, em trânsito e descoberta de si em meio a suas conexões familiares, deveria, para ela, exibir uma nova história, uma visão única da vida no Sul. Logo,

²⁹ “o risível, o arcaico, o inominável, o obscenamente sentimental”

³⁰ “Fisicamente brutal”, “propensão para a repulsa e êxtase somáticos” e “recusa em fazer amizade com o social” (tradução nossa)

³¹ “A simples presença de Faulkner em nosso meio faz uma grande diferença no que o escritor pode e não pode se permitir fazer. Ninguém quer que sua mula e sua carroça estejam paradas na mesma pista em que o Dixie Limited está rugindo” (1969, p. 45, tradução nossa).

seria essa pluralidade de ideias e representações que, em comunhão, formaria o gótico sulista.

“A rose for Emily” é o exemplar de Faulkner em que seu goticismo sulista talvez esteja mais aguçado. Como vimos, em especial e ainda mais radicalmente após a morte do pai de Emily, a protagonista tem sua vida devassamente especulada, vigiada, partilhada por entre os habitantes, que se escandalizam com seu envolvimento com Homer Barron e, depois, com o sumiço dele, sobretudo por ela ter sido vista comprando arsênico pouco antes disso. O episódio da compra, inclusive, contém alta dose de mal-estar, a ponto de o vendedor sequer retornar para não ter de encarar a mulher novamente, pois pressentiu sua intenção perniciosa: “*Miss Emily just stared at him, her head tilted back in order to look him eye for eye, until he looked away and went and got the arsenic and wrapped it up. [...] the druggist didn't come back.*” (Faulkner, 1970, p. 13). Notemos no excerto a seguir que a intimidade da qual a comunidade pensa estar em posse com a vida da mulher é suficiente, estando coletivamente ponderadas suas supostas desgraças, para desejar-lhe a morte:

So the next day we all said, “She will kill herself”; and we said it would be the best thing. When she had first begun to be seen with Homer Barron, we had said, “She will marry him.” Then we said, “She will persuade him yet,” because Homer himself had remarked — he liked men, and it was known that he drank with the younger men in the Elks’ Club — that he was not a marrying man. Later we said, “Poor Emily” behind the jalousies as they passed on Sunday afternoon in the glittering buggy, Miss Emily with her head high and Homer Barron with his hat cocked and a cigar in his teeth, reins and whip in a yellow glove³² (Faulkner, 1970, p. 14).

O conto começa declarando o falecimento de Emily, mas é só ao fim dele que chegamos ao conhecimento de que, no cômodo superior decorado e mobiliado “as for a bridal”, jazia também mais um cadáver: “*The man himself lay in the bed. For a long while we just stood there, looking down at the profound and*

³² “Então, no dia seguinte, todos nós dissemos: ‘Ela vai se matar’; e dissemos que seria a melhor coisa. Quando ela começou a ser vista com Homer Barron, nós dissemos: ‘Ela vai se casar com ele’. Depois dissemos: ‘Ela ainda vai convencê-lo’, porque o próprio Homer havia comentado - ele gostava de homens, e era sabido que ele bebia com os rapazes mais jovens no Clube dos Alces - que ele não era homem de se casar. Mais tarde, dizíamos: ‘Pobre Emily’ atrás das venezianas, enquanto eles passavam no domingo à tarde na carruagem cintilante, Miss Emily com a cabeça erguida e Homer Barron com o chapéu inclinado e um charuto entre os dentes, rédeas e chicote numa luva amarela” (Faulkner, 1970, p. 14, tradução nossa).

fleshless grin.”³³ (Faulkner, 1970, p. 16). Ao lado de tal corpo, havia um travesseiro com “the indentation of a head” e “a long strand of iron-gray hair”³⁴ (Faulkner, 1970, p. 16), o que aponta para a costura dos temas de necrofilia, pecado e reserva, em tendo a protagonista ignorado seu decesso por anos a fio: “*It is the monstrousness of this view which creates the final atmosphere of horror, and the scene is intensified by the portrayal of the unchanged objects which have surrounded Homer in life.*”³⁵ (West JR. in Faulkner, 1970, p. 40). O grotesco de Faulkner é gerido a partir da perversidade de Emily, ao mesmo tempo heroica e trágica, forçando-nos a fechar o conto em brutal apuração de um assassinato; quer dizer, vislumbrando a imagem de uma noite de núpcias que a mulher passou nos braços pertencentes a um homem amado já em estado de decomposição.

De matiz violento, o grotesco de O’Connor está vinculado ao propósito de mostrar um lado humano sórdido: “*With the serious writer, violence is never an end in itself. It is the extreme situation that best reveals what we are essentially.*”³⁶ (1969, p. 113). Em “Good country people”, deparamo-nos com a personagem de Hulga, que tenta se impor enquanto uma mulher de força, tanto física quanto cognitivamente. No entanto, vai sendo desvelado que, apesar de ela ter, sim, o título de PhD, seu perfil encerra traços pseudointelectuais, além de niilistas. Sem contar que ela é descrita como tendo “a weak heart”³⁷ e, mais ao fim, “a wooden leg”³⁸ (O’Connor, 1992, p. 174; 184), podendo ser estes alguns dos motivos pelos quais ela, aos trinta e dois, ainda mora junto de sua mãe. Isso tudo pode ser ilustrado pela ocasião em que ela se engaja em convencer um vendedor de Bíblias de dezenove, com quem se identifica pelo fato de ambos supostamente terem problemas de coração, de sua superioridade, seduzindo-o. A reviravolta ocorre quando ele se revela um vigarista de mente mais aguçada que ela, que falhou em perceber que ele só fingiu interesse por conta do bizarro intuito de roubar sua perna, o que faz de modo a deixá-la imóvel no celeiro.

³³ “O próprio homem estava deitado na cama. Por um longo tempo, apenas ficamos ali parados, olhando para o sorriso profundo e sem carne.” (Faulkner, 1970, p. 16, tradução nossa)

³⁴ “a marca de uma cabeça” e “um longo fio de cabelo grisalho de ferro” (Faulkner, 1970, p. 16, tradução nossa)

³⁵ “É a monstruosidade dessa visão que cria a atmosfera final de horror, e a cena é intensificada pela descrição dos objetos inalterados que cercavam Homer em vida.” (West JR. em Faulkner, 1970, p. 40, tradução nossa)

³⁶ “Para o escritor sério, a violência nunca é um fim em si mesma. É a situação extrema que melhor revela o que somos essencialmente.” (1969, p. 113, tradução nossa)

³⁷ “Um coração fraco” (tradução nossa)

³⁸ “Uma perna de madeira” (tradução nossa)

“I’ve gotten a lot of interesting things,” he said. “One time I got a woman’s glass eye this way. And you needn’t to think you’ll catch me because Pointer ain’t really my name. I use a different name at every house I call at and don’t stay nowhere long. And I’ll tell you another thing, Hulga,” he said, using the name as if he didn’t think much of it, “you ain’t so smart. I’ve been believing in nothing ever since I was born!” and then the toast-colored hat disappeared down the hole and the girl was left, sitting on the straw in the dusty sunlight³⁹ (O’Connor, 1992, p. 194).

O corpo e suas deformações configuram aspecto central da análise bakhtiniana do grotesco, também dentro do horizonte carnavalesco. Isto pois: “[...] *images of the body are offered [...] in an extremely exaggerated form*”⁴⁰ (1984, p. 42). A fim de acentuar um dos astros do espetáculo, o corpo grotesco, empregava-se máscaras, partes de animais e demais recursos. Ainda no que se refere a isso, vale ressaltar a díade que cabia a esse corpo: “*The grotesque image of the body is to show two bodies in one: the one giving birth and dying, the other conceived, generated, and born.*”⁴¹ (Bakhtin, 1984, p. 26). E, conforme dito antes, a extinção de demarcações fixas entre vida e espetáculo na esfera do carnaval também habilita espectadores a assumir o papel de atores, operando dinamicamente para instaurar a diversão. Embora “The lottery” de Jackson não ponha ostensivamente em cena um corpo grotesco adornado com exageros, ela incorpora uma suspensão simbólica do véu que separa vida e arte. Ao fim da narrativa, presenciamos uma cena grotesca que não comporta espectadores passivos, senão integrantes que se envolvem ativamente no ritual com desdobramento trágico. Cada membro da comunidade toma parte voluntária e efetiva no ato de violência: “*The children had stones already.*”⁴² (Jackson, 1982, p. 301). O ânimo da Sra. Delacroix ao apressar a Sra. Dunbar para selecionar

³⁹ “Já consegui muitas coisas interessantes”, ele disse. “Uma vez, consegui um olho de vidro de uma mulher dessa maneira. E não pense que vai me pegar porque Pointer não é realmente meu nome. Eu uso um nome diferente em cada casa que visito e não fico em lugar nenhum por muito tempo. E vou te contar outra coisa, Hulga”, ele disse, usando o nome como se não achasse grande coisa, “você não é tão esperta. Eu nunca acreditei em nada desde que nasci!” e então o chapéu cor de creme desapareceu pelo buraco e a garota ficou lá, sentada na palha sob o sol poeirento (O’Connor, 1992, p. 194, tradução nossa).

⁴⁰ “[...] imagens do corpo são oferecidas [...] de forma extremamente exagerada” (1984, p. 42, tradução nossa)

⁴¹ “A imagem grotesca do corpo é mostrar dois corpos em um: o que dá à luz e morre, o outro concebido, gerado e nascido.” (Bakhtin, 1984, p. 26, tradução nossa)

⁴² “As crianças já tinham pedras” (Jackson, 1982, p. 301, tradução nossa).

pedras para o sacrifício ilustra o interesse coletivo em projetar agressão ao corpo da vítima, transformando-a em tela pronta para sua selvageria comunal: “[...] *Mrs. Hutchinson screamed, and then they were upon her.*”⁴³ (Jackson, 1982, p. 302). Poderíamos perguntar o que eles fariam se tal cena fosse tão só um momento de atuação: se divertiriam ou ficariam horrorizados? E se fosse conosco: em tendo essa conjuntura desenrolando-se num contexto a nós familiar, em verdade, ficaríamos horrorizados ou seríamos aqueles a lançar as pedras em regozijo?

Essa pergunta é gancho perfeito para expormos que esses demônios que, mediante o grotesco, sobem ao palco na ficção sulista, não interessa tanto se surgidos da realidade, da imaginação ou da fabricação artística, oferecem uma manifestação gritante das forças indomadas e irrestritas que habitam a mente humana. Nesse sentido, o grotesco é um dos meios para que transcorra a justaposição à fachada aparentemente estruturada e ordenada do mundo considerado “real”. Arrematemos resgatando a perspectiva de Henry Tilney, do *Northanger Abbey* austeniano, pois ele reconhece o gótico enquanto distorção grotesca da vida cotidiana por meios tortuosos, semicirculares, repetitivos que, justamente porque são inquietantes e incômodos, têm apelo profundo em nossas emoções, obrigando-nos a confrontar de medos a pensamentos dos mais perturbadores em nosso íntimo.

3.4 “*We ain’t got to know one another good yet*”: Estranhamento e irreconhecimento ou da alquimia do conforto ao confronto

Os eventos que mais perturbam, segundo a linha de pensamento de Freud, não são os que nos pegam totalmente desprevenidos, mas sim os que antecipamos em fantasia, para os quais voltamos forças libidinais. O esquema do que Freud nomeia “inquietante” força o confronto com a vontade de realização de desejos dos mais sombrios. No contexto da literatura gótica sulista, o engenho do inquietante presta-se à abordagem da contaminação do passado no presente, mediante mecanismo e temporalidade próprios do recalque e do retorno do elemento recalçado. O poder amedrontador do inquietante deriva da sensação de

⁴³ “[...] Mrs. Hutchinson gritou, e então eles caíram sobre ela.” (Jackson, 1982, p. 302, tradução nossa)

que algo sempre esteve presente, mas inconscientemente reprimido. Não à toa Freud tenha situado o inquietante narrativo dentro do reino das relações familiares, identificando sua fonte e sua energia nos impulsos sexuais experimentados pelos filhos e proibidos por seus pais, o que inevitavelmente nos remete às personagens de Emily Grierson e Hulga Hopewell.

A maquinaria gótica permite sondar o inquietante em sua presença assombrosa (por exemplo, os *Outros* da nação, de cujos valores, várias vezes, buscou se desvencilhar) e a sombra que ele projeta. O tecido gótico de O'Connor, a título de ilustração, faz uso do inquietante para tratar de uma vocação há muito esquecida, em tendo o Sul protestante carecido de santos. Já a cena final de “The lottery”, apesar de acarretar, para nós leitores, uma transformação radical na visão do mundo familiar e aparentemente inofensivo que inaugurou a história, também nos impele à desconfortável constatação de que aquela foi a realidade, inquietante e hostil, desde sempre. O desenlace que traz à tona o fundamento ocult[ad]o leva a uma completa remodelação na leitura dos segmentos iniciais, tal como a liberação dos elementos que dissimulamos e abafamos faz ressignificar a vida. No que concerne a “Good country people”, os transtornos internos entre mãe e filha funcionaram, para esta, como alavanca para moções de repressão. Provas disso são o desvio de Hulga aos traçados de comportamento moral prescritos pela Sra. Hopewell e a mudança de nome a que se submete por não se identificar com o que era, mas também porque queria irritar sua mãe. Esta última peripécia, aliás, é o divisor de águas que culmina no confisco de sua perna, episódio atravessado por tons eróticos e de horror. A despeito de suas investidas a fim de manobrar, mudar, fazer soçobrar, etc., as crenças daqueles ao seu redor, como as dirigidas à mãe e a Pointer, é Hulga que, ao fim, tem de se defrontar com suas limitações e, assim, anuir à indispensabilidade da mudança: “*Ravished, reduced, and embarrassed, the one-legged monster is one step closer to becoming Joy*”⁴⁴ (Rohman, 2014, p. 284). Pois as “pessoas boas do campo” podem ser tão más quanto as que estão fora dele, já que bondade absoluta e cabal nunca houve nem haverá. O que, por outro lado, há é uma multiplicidade de valores e

⁴⁴ “Violentado, reduzido e constringido, o monstro de uma perna está um passo mais perto de se tornar Joy.” (Rohman, 2014, p. 284, tradução nossa)

convicções, que um rato cego acredita ser de todos e, por isso, tenta impor sobre os outros.

Em termos de cronotopo, a casa assombrada do gótico sulista serve como terreno fértil para encontros inquietantes e, muitas vezes, cataclísmicos entre passado e presente, o estrangeiro/imperial e o familiar/doméstico. Homi Bhabha assim descreveu a dinâmica: “*the heimlich pleasures of the hearth, [and] the unheimlich terror of the space or race of the Other*”⁴⁵ (1993, p. 2). Essa casa, símbolo do ideal estadunidense de propriedade e, mais amplamente falando, da essência de sua própria história (Goddu, 1997), torna-se o local onde acontecem colisões e conluios entre o “sonho” e o “pesadelo americano”, exemplos disso podendo ser, conforme as convenções góticas, a representação e a manutenção do controle patriarcal sobre os corpos femininos, observados os temas de predação e ameaça sexual que permeiam as narrativas. Para Beer and Horner: “*The uncanny intrudes into the everyday; the self merges with the Other; black and white converge; the natural and the supernatural blend into each other; and symbolic and literal borders are crossed.*”⁴⁶ (2016, p. 95).

Por fim, deixemos que a sensibilidade do gótico sulista oferece ao inquietante um verdadeiro lar, de modo que se engendram imagens, situações, detalhes, *etc.* que parecem grosseiramente incongruentes e fora de lugar, mas são irremediavelmente irônicos; e, por conta disso mesmo, se adequam quase que paradoxalmente ao seu contexto. O grotesco, de que falávamos, acha no inquietante um princípio ativo que propicia a oscilação entre o riso e o horror, ao mesmo tempo em que frisa a eterna propensão humana ao erro, em sendo o discernimento amiúde suprimido por complacência (novamente, caso percebido nos contos “A rose for Emily”, “Good country people” e “The lottery”).

Considerações finais

⁴⁵ “os prazeres aconchegantes do lar, [e] o terror inquietante do espaço ou raça do Outro” (1993, p. 2, tradução nossa).

⁴⁶ “O inquietante invade o cotidiano; o eu se funde com o Outro; preto e branco convergem; o natural e o sobrenatural se misturam; e fronteiras simbólicas e literais são cruzadas.” (2016, p. 95, tradução nossa).

The best American fiction has always been regional. The ascendancy [...] has passed to and stayed longest wherever there has been a shared past, a sense of likeness, and the possibility of reading a small history in a universal light.⁴⁷

— O'CONNOR, *The regional writer*

Neste estudo, fizemos uma trajetória por lugares-comuns da ficção gótica norte-americana contemporânea (mais especificamente, o gótico sulista) em que foi possível verificar como, mesmo à luz, podem estar (e provavelmente estão) escondidos grotescos horrores do mundo. A noção disso pode sujeitar o cotidiano à manifestação do inquietante. Uma premissa bastante defendida por artistas do *Southern Gothic* é a de que é pela ficção regional, pela investigação da localidade própria, de sua história em particular, que se consegue chegar a intuições mais legítimas sobre a natureza humana.

Em consonância com O'Connor, o trabalho literário sulista, notadamente em sua inflexão gótico-grotesca, entrelaça o elemento familiar, próximo, imediatamente tangível, com os enigmas que se criaram pela distância temporal. Assim, essa atmosfera misteriosa torna viável a comunicação de passado e presente. Como resultado, o inquietante permeia as casas, habitadas tanto pelos apreensivos quanto pelos mortos-vivos, transformando-as em espaços de estranhamento, desfamiliarização, que embaralham e quebram a dinâmica da hegemonia do poder geracional estabelecida e, até mesmo, (des)possuem seus supostos proprietários vivos.

Apesar do comprometimento que a geração de Thomas Jefferson alegou com um iluminado mundo neoclássico, livre de sombras, a repressão de pecados dos antepassados e a negação da natureza humana foram brecha suficiente para uma proliferação de crimes que, por conseguinte, suscitaram revelações fantasmagóricas. Não só o espectro pungente da escravidão percorre as casas assombradas do gótico sulista; é crucial atentarmos para outras feridas culturais que também encontram expressão nessa modalidade literária. Tais feridas foram adquiridas em marcos traumáticos, como o massacre brutal de populações originárias, a prevalência da violência de gênero e a presença duradoura do abuso sexual infantil, cada uma delas legando peculiares e doídos indícios de que não

⁴⁷ “A melhor ficção americana sempre foi regional. A ascensão [...] passou e permaneceu por mais tempo onde houve um passado compartilhado, um senso de semelhança e a possibilidade de ler uma pequena história à luz universal.” (O'CONNOR, *The regional writer*, tradução nossa)

pôde ser apagada nem curada. Despedimo-nos, então, com o apontamento de que certos traumas desafiam a superação, exigindo de nós ainda mais atenção e introspecção. Pois nada é tão simples quanto parece.

Como citar este artigo?

BERCHEZ, A.; BARBOZA, A.C. *Topoi* do gótico sulista ou sobre camadas perturbadoras da condição humana. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 22, n. 01, p. 152-179, 2023.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BEER, Janet; HORNER, Avril. Southern hauntings: Kate Chopin's gothic. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, pp. 95-107, 2016.

BHABHA, H. K. Introduction. In: BHABHA, H. K. (ed.). *Nation and narration*. London/New York: Routledge, pp. 1-7, 1993.

CAIRNS, Francis. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture (seven theses). In: *Gothic horror: A guide for students and readers*, pp. 198-216, 2007.

DAVIS, Rebecca. *"The old fierce pull of blood": Family and the Southern Gothic*. Winston-Salem, North Carolina: Wake Forest University, 2014.

DONOVAN-CONDON, Kellie. Twisted sisters: the monstrous women of Southern Gothic. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, pp. 339-350, 2016.

FAULKNER, William. *A rose for Emily*. Edited by M. Thomas Inge (Virginia Commonwealth University). The Merrill Literary Casebook Series. Columbus, Ohio: Charles E. Merrill Publishing Company, A Bell & Howell Company, 1970.

FAULKNER, William. An introduction to *The sound and the fury*. *The Mississippi Quarterly*, v. 26, n. 3, pp. 410-415, 1973.

FIEDLER, Leslie. *Love and death in the American novel*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2008.

FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil*. Bonecker, 2018.

GODDU, Teresa. *Gothic America: Narrative, History and Nation*. New York: Columbia University Press, 1997.

GRAY, Richard. Inside the dark house: William Faulkner, *Absalom, Absalom!* and Southern Gothic. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, pp. 21-40, 2016.

GROSFUGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, v. 31, pp. 25-49, 2016.

HELMSING, Mark. Grotesque stories, desolate voices: Encountering histories and geographies of violence in Southern Gothic's haunted mansions. *Counterpoints*, v. 434, pp. 316-323, 2014.

JACKSON, Shirley. *"The lottery" and other stories*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1982.
KAYSER, Wolfgang Johannes; WEISSTEIN, Ulrich. *The grotesque in art and literature*. New York: McGraw-Hill, 1966.

MALIN, Irving. *New American Gothic*. Third edition. Southern Illinois University Press, 1962.

O'CONNOR, Flannery. The fiction writer and his country. In: *The living novel: A symposium* (ed. Granville Hicks. Collier Books: New York, 1957).

O'CONNOR, Flannery. Some aspects of the grotesque in Southern fiction. In: *Mystery and manners: Occasional prose* (ed. Sally Fitzgerald and Robert Fitzgerald). New York: Farrar, Straus & Giroux, pp. 36-50, 1969.

O'CONNOR, Flannery. The regional writer. In: *Mystery and manners: Occasional prose* (ed. Sally Fitzgerald and Robert Fitzgerald). New York: Farrar, Straus & Giroux, pp. 51-59, 1969.

O'CONNOR, Flannery. *"A good man is hard to find", and other stories*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

ROHMAN, Chad. Awful mystery: Flannery O'Connor as Gothic artist. *A Companion to American Gothic*. Ed. by Charles L. Crow. Malden: Wiley Blackwell, 2014.

SAVOY, Eric. The rise of the American Gothic. In: *The Cambridge companion to gothic fiction* (ed. Jerrold E. Hogle). Cambridge University Press, 2002.

VEEDER, William. The nurture of the Gothic, or how can a text be both popular and subversive? In: MARTIN, Robert K.; SAVOY, Eric. *American Gothic: New interventions in a national narrative*. University of Iowa Press: Iowa City, 1998.

BERCHEZ, A.; BARBOZA, A.C.

YAEGER, Patricia. *Dirt and desire: Reconstructing Southern women's writing, 1930-1990*.
University of Chicago Press, 2000.