

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

'FANTASMAS PROLIXOS, ULTRAJADOS, DESNORTEADOS': RETRATOS DO GÓTICO SULISTA A PARTIR DE *ABSALÃO, ABSALÃO!* (1936), DE WILLIAM FAULKNER

Giovana Proença Gonçalves¹

Resumo: Este artigo propõe uma leitura do Gótico Sulista, como os críticos costumam chamar grande parte da literatura produzida no Sul dos Estados Unidos entre o fim da Primeira Guerra Mundial e a década de 1950. Em um primeiro momento, discutimos a imprecisão do termo "gótico" quando vinculado à escrita do Sul e questionamos a tendência crítica de reduzir a literatura da Renascença Sulista ao goticismo. Para isso, propomos uma diferenciação entre o gótico e o grotesco, categoria estética que ganhou destaque entre escritoras mulheres, herdeiras de Faulkner, como Carson McCullers e Flannery O' Connor. Depois, nos concentramos no romance *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, obra citada como o maior exemplo do estilo gótico do Sul. A partir de aspectos temáticos e formais da obra, traçamos um panorama do Gótico Sulista e de sua ressonância ao tratar as questões históricas do Sul. Argumentamos, assim, que o horror é um potente meio de retrato da realidade social.

Palavras-chave: *Absalão, Absalão!*; William Faulkner; Gótico Sulista; Romance Estadunidense; Fragmentação; Modernismo.

GARRULOUS, OUTRAGED, BAFFLED GHOSTS: SOUTHERN GOTHIC PORTRAITS FROM THE NOVEL *ABSALOM, ABSALOM!* (1936), BY WILLIAM FAULKNER

Abstract: This article proposes a reading of Southern Gothic literature, a term used by critics to describe works produced in the American South between the end of World War I and the 1950s. Firstly, we address the ambiguity of the term "gothic" when applied to Southern writing

¹ Giovana Proença Gonçalves é mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Tem textos sobre livros e literatura publicados em veículos como revista *Cult*, jornal *Rascunho*, *Estado de Minas*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Contato: giproenca@usp.br

and challenge the critical tendency to reduce the Southern Literary Renaissance to Gothic elements. To this end, we distinguish between the gothic and the grotesque, an aesthetic category that gained prominence among female writers who followed in Faulkner's footsteps, such as Carson McCullers and Flannery O'Connor. We then turn our attention to William Faulkner's novel *Absalom, Absalom!*, often cited as the quintessential example of Southern Gothic. By examining the thematic and formal aspects of this work, we provide an overview of Southern Gothic and its significance in addressing the social and historical issues of the South. We argue that horror serves as a powerful means of portraying social reality.

Keywords: *Absalom, Absalom!*; William Faulkner; Southern Gothic; American Novel; Fragmentation; Modernism

Introdução

O castelo assombrado, cenário típico do romance gótico inglês dos séculos XVIII e XIX, é substituído pelo sinistro das extensas plantações em declínio, um decadente mundo rural e aristocrático ao Sul dos Estados Unidos. O espaço é uma espécie de lugar-comum do Gótico Sulista, como a crítica costuma chamar a literatura produzida por grande parte dos autores que escreveram na região, do fim da Primeira Guerra Mundial até a década de 1950. No período, conhecido como a Renascença Literária Sulista (*Southern Literary Renaissance*), o território deixa de ser uma zona periférica dentro do sistema literário norte-americano para alcançar um *status* central. Nessas décadas, tornou-se uma anedota popular nos círculos intelectuais estadunidenses dizer que se alguém disparasse uma arma abaixo da linha Mason-Dixie, era obrigado, pela lei da média, a acertar um escritor – de fato, uma anedota que combina bem com o caráter supostamente sombrio da literatura produzida no Sul.

Contudo, a consideração do Gótico Sulista exige uma atenção maior do que o tópico recebeu dentro da academia, devido a postulações críticas que reduzem a literatura da Renascença – que engloba diferentes nomes como William Faulkner,

Zora Neale Hurston, Katherine Anne Porter, Eudora Welty, Richard Wright, Carson McCullers, Truman Capote, Tennessee Williams e Flannery O' Connor – ao gótico².

Na primeira parte de nosso estudo, discutimos a imprecisão do termo “gótico” quando ligado ao Sul do século XX. Para isso, por uma chave de negatividade, propomos uma distinção entre o gótico e o grotesco, estética que ganhou destaque entre escritoras mulheres, herdeiras de um modelo faulkneriano, como Carson McCullers e Flannery O' Connor. Em um segundo momento, nos concentramos no romance *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, principal exemplo do estilo gótico do Sul. Por meio de aspectos temáticos e formais da obra, traçamos um panorama do Gótico Sulista e de sua ressonância ao tratar as questões históricas do Sul.

O Gótico Sulista: a indeterminação de um conceito

Os Fugitivos-Agrários, grupo responsável por traçar os contornos da Renascença Literária Sulista (um de seus principais nomes, Allen Tate, foi quem assim a batizou), defendiam que o eixo dessa literatura estava no “choque entre as culturas tradicionais e modernas, com a ordem refinada do tradicionalismo dando lugar às forças vorazes do modernismo cultural” (BRINKMEYER, 2004, p. 151). Os escritores da Renascença estavam em consonância com o seu tempo e local histórico, uma vez que o Sul, desde a Guerra de Secessão (1861-1865), começou a mudar gradualmente. Com a Primeira Guerra Mundial, esse processo de transformações foi catalisado, avançando o capitalismo industrial na sociedade sulista. O crítico literário Richard Gray (1977, p. 37) tensiona as ideias do historiador Lawrence Levine para identificar que no Sul experimentou-se mais mudanças em uma década do que as outras regiões experimentaram em meio século. Allen Tate (1968, p. 645) escreveu

² Sobre as ideias expostas em nossa introdução, ver: BJERRE, Thomas Ærvold. "Southern Gothic Literature." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 28 de jun. de 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-304>. Acesso em 17 de julho de 2024. Ver ainda, em nossas referências, Downey e Spiegel.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

que, com a guerra de 1914 a 1918, o Sul reentrou no mundo, “mas lançou um olhar para trás ao ultrapassar a fronteira: esse olhar para trás deu-nos a Renascença Sulista, uma literatura consciente do passado no presente”.

Por um lado, fica evidente que a Renascença ressalta a visão social e profundamente crítica de seus escritores. Isso pode ser visto nos personagens de Faulkner, debatendo-se com o passado – representado pelo Velho Sul – e no duplo movimento de McCullers, que aponta as falhas do antigo sistema, mas também os impactos da industrialização e do “American Way of Life”, que acentuariam o isolamento e o alheamento dos indivíduos, por exemplo. Por outro ângulo, vale lembrar que nem sempre um realismo puramente objetivo, próximo daquele empregado durante o século XIX, predominou nas obras dos autores da Renascença. Oliver Evans (1986, p. 23), um dos principais estudiosos de Carson McCullers, defendeu que o talento da autora para os dispositivos realistas são, para a sua ficção, mais uma maldição do que um dom. Jack B. Moore (1965, p. 76) acrescenta que os romances de McCullers são relatos da vida contemporânea na América e que ela é habilidosa em fundir aspectos da verossimilhança e do romanesco. Entretanto, ele concorda com Evans e aponta que:

Como romancista do grotesco, ela escreve menos ficção realista do que o que Hawthorne chamou de *romance* (romanesco), aquele mundo *chiaroscuro* de intensa violência e intensa humanidade.

Os comentadores de McCullers destacam a fusão entre elementos próprios do realismo (como o retrato do cotidiano urbano sulista) e aqueles que fogem a essa literatura (vistos como grotescos). As possíveis tendências antirrealistas da ficção norte-americana são discutidas em um estudo seminal sobre o gótico. Na década de 1960, Leslie Fiedler lança *Love and Death in the American Novel*. No centro da tese de Fiedler (1984, p. 28), temos:

criação & crítica

Nº39

É o gótico que mais frutificou nas mãos de nossos melhores escritores: o gótico entendido simbolicamente, sua maquinaria e decoração traduzidas em metáforas para um terror psicológico, social e metafísico.

Dentro disso, ele chega à conclusão de que essa escrita não pode ser incluída nas convenções do realismo: “Nossa ficção é, essencialmente e em seu melhor, não realista, até mesmo antirrealista.” A literatura norte-americana é, para Fiedler, “não realista e negativa, sádica e melodramática – uma literatura da escuridão e do grotesco em uma terra de luz e afirmação” (FIEDLER, 1984, p. 28-29). Alan Spiegel (1972, pp. 428-429) propõe outra reflexão. Buscando definir o que seria o grotesco dentro da literatura sulista, ele questiona:

Será o goticismo um complemento necessário do “grotesco”? Um romance pode ser “grotesco” e não gótico? *Absalão, Absalão!* e *Santuário* são obviamente “grotescos” e góticos, enquanto *Enquanto agonizo*, *Wise Blood* e *A convidada do casamento* não parecem conter elementos góticos evidentes. Será que isto também significa que não são “grotescos”?

Spiegel adiciona o grotesco à discussão. O crítico discorre que o grotesco e o gótico devem ser analisados de forma independente e não como um complemento necessário ao outro (SPIEGEL, 1972, p. 429). Não podemos usar os dois termos como cambiáveis; ambos são, entretanto, empregados como sinônimos por parte dos comentadores da literatura sulista de meados do século XX. Isso ocorre porque o grotesco, que se destaca nessa literatura, faz essas obras serem lidas também como góticas. Para compreender a distinção, é preciso ter em mente a visão dos Fugitivos-Agrários, que acentua a *tensão* (para eles, essa tensão seria entre as culturas tradicionais e modernas).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Nesse sentido, o grotesco, segundo Lewis A. Lawson (1967, pp. 168-169) – em especial, o grotesco da literatura norte-americana do século XX – resulta da incongruência, ou seja, do choque entre elementos contraditórios. O teórico sugere que o grotesco contém tanto o que é extremamente realista e o que é irrealista ou até mesmo surrealista. Ele lembra que o sentido original do termo grotesco implica a combinação entre o animal e o vegetal, o que já denota a incongruência.³ Na mesma direção, Bakhtin (2010, p. 320) observa que no grotesco

todas as coisas do mundo abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças.

As ideias de Bakhtin, elaboradas sobre a ficção do francês François Rabelais, costumam ser emprestadas pelos críticos para a consideração da escrita do Sul durante o século XX. Dentro desse contexto, a literatura sulista é, para os seus comentadores, uma literatura de contrários. Richard M. Weaver (1959, p. 142) afirma que se tentou apresentar os homens em toda a sua glória. Posteriormente, tentaram apresentá-lo como uma piada, um mero peão das circunstâncias. Ele conclui: "Apenas a escola contemporânea do Sul combinou a glória e a piada e permaneceu fiel ao enigma do homem que nunca pode ser respondido." William Van O' Connor (1959, pp. 343-346) acredita que a arte moderna deixou de reconhecer as categorias do trágico e do cômico, sendo o grotesco o estilo genuíno da tragicomédia da vida humana. O grotesco seria, para ele, uma reação contra os costumes burgueses. O nosso ser racional necessita das categorias fixas e estáveis. Contudo, nós também reconhecemos o irônico, o paradoxal, o ambíguo e a tensão. O grotesco seria o resultado do irrompimento de elementos de uma categoria em outra distinta. Na

³ Lawson assinala a incongruência no âmago da teoria do grotesco desenvolvida por outros críticos, como Montaigne, Coleridge, Ruskin, Baudelaire e Mann.

criação & crítica

Nº39

concepção de Spiegel, o grotesco resultaria tanto do fechamento da velha ordem – uma partida extrema das normas do Velho Sul – quanto das distorções moldadas pela industrialização e pela cidade moderna:

Os antecedentes agrários e os arranjos sociais tradicionais do Sul deram-lhe uma abundância de tipos sociais distintos (o coronel de Kentucky, a *Southern belle*, a *mammy*, o cavalheiro). A revolução industrial, a nova urbanização e uma guerra mundial contribuíram para produzir tipos sociais novos e igualmente distintos (o vigarista da cidade, o nortista invasor, o branco pobre e avarento em ascensão). Quando os valores, costumes e crenças representados pelos novos tipos se chocam com os valores, costumes e crenças representados pelos tipos antigos, são geradas as tensões características do romance sulista moderno. Bem no centro dessas tensões está o grotesco. (SPIEGEL, 1972, pp. 430-431)

Aportados por esses teóricos, oferecemos uma concepção do Grotesco Sulista, baseada na coexistência (e na tensão) de elementos vistos tradicionalmente como opostos. Mas, isso está longe de caracterizar o goticismo – ou o que é o Gótico Sulista. De fato, quando Spiegel escreve que o termo “grotesco” foi aplicado “com frequência e de forma imprudente pelos críticos contemporâneos a tantos registros literários diferentes que agora se torna cada vez mais difícil usar o termo com um elevado grau de clareza e precisão”, sua afirmação também pode ser emprestada por nós para refletir sobre o que ocorreu com o termo “gótico”, quando relacionado com a escrita sulista do século XX.

William Faulkner, o mais notório autor da Renascença Sulista – consagrado pelo Prêmio Nobel de 1949 – produziu obras cujo goticismo é inegável, como *Sanctuary* (1931) e *Absalão, Absalão!* (1936) – na visão de Fiedler, *Luz em agosto* (1932) seria adicionado à lista. Ursula Brumm (1993, p. 181) lembra que na década

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

de 1930, Faulkner era considerado “um tipo de naturalista bastante extremo, que se entregava ao horror, à violência, ao niilismo e à decadência.” No Brasil, Alfredo Bosi definiu o “realismo bruto” de autores como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, que preferiram uma “visão crítica das relações sociais” (BOSI, 2017, p. 415), a partir do que ele observa nos norte-americanos da década de 1930, como William Faulkner, John dos Passos, Ernest Hemingway e John Steinbeck. Com base neles, o crítico define o “realismo bruto” como a literatura que analisa, agride e protesta.

Fiedler adota outra orientação. Para ele, (FIEDLER, 1984, p. 474), o Sul ter permanecido entre 1920 e 1950 como a arena literária de terror preferida dos Estados Unidos é “em grande parte, uma realização de Faulkner, um produto do seu gênio mitopoético; mas é também um produto do espírito da época”. Isso que o crítico chama de “espírito da época” relaciona-se estritamente às tensões raciais do Sul dos EUA, com a segregação rigorosa operante na região, marcada pelas cicatrizes da Guerra Civil, dos ideais confederados e do estilo de vida baseado no sistema escravocrata.

Fiedler (1984, p. 474) adiciona que somente a tradição americana do gótico simbólico, com nomes como Poe, Melville, Twain e Faulkner, nunca deixou de confrontar a questão racial. Para ele, essa tradição revelou-se, numa era de realismo, adequada às complexidades da vida no Sul dos Estados Unidos. Evidenciamos um deslocamento da percepção de Fiedler, que coloca Faulkner dentro do “gótico simbólico” e distante da tradição realista (ou naturalista), como vimos anteriormente.

Dentro da linha que Fiedler chama de “faulkneriana”, as escritoras mulheres assumem a liderança. Para ele, a concepção de Faulkner, que via o Sul como “um mundo de terror gótico disfarçado de fato histórico”, torna-se uma tradição viva (FIEDLER, 1984, p. 475). É possível ler traços do gótico, por exemplo, em Carson McCullers e Flannery O’ Connor. McCullers chega a acenar para uma paródia do gênero em *A balada do café triste* (1943), sua única novela. Contudo, a questão da influência é problemática:

criação & crítica

Nº39

Contra um pano de fundo de pântanos miasmáticos e peles negras suadas, a síndrome faulkneriana de doença, morte, derrota, mutilação, idiotice e luxúria continua a evocar nas histórias dessas escritoras um arrepio antes provocado apenas pelo sobrenatural. O que tende a se dissipar em suas ficções é a grosseria, a pura sujeira, a farsa e o burlesco uivante, tudo o que mantém Faulkner parecendo precioso ou, em qualquer sentido, significativo (FIEDLER, 1984, p. 475).

Fiedler localiza nas herdeiras de Faulkner uma diminuição das pulsões ligadas ao horror e, conseqüentemente, menos goticismo. Ele define a estreia de McCullers – *O coração é um caçador solitário* (1940) – como “o último dos ‘romances proletários’, um verdadeiro livro sobre a Depressão” (FIEDLER, 1984, p. 478), dando-lhe uma esfera realista. Como temos demonstrado, essas categorias não são facilmente distintas na literatura da Renascença Sulista. Dara Downey (2016, p. 365) discorre sobre o gótico e o grotesco na escrita de McCullers. Para ela, a autora evoca a imagem do Sul dos Estados Unidos como um local “gótico e assombrado”, por meio de “uma prosa amplamente realista, em que as imagens dão corpo a mundos sociais que raramente, ou nunca, se desviam para o reino do simbólico ou do sobrenatural”. Há, de maneira evidente, uma diferença fundamental entre a linguagem labiríntica, grandiosa e turva de Faulkner, suas narrativas fragmentadas no tempo e na própria narração; e o estilo de McCullers: direto, com uma prosa que não chama a atenção para si mesma e alcança a poeticidade mesmo com a economia de adjetivos. Sobre a linguagem de McCullers o escritor Richard Wright (1996, p. 17) traça a seguinte comparação: “ela relata incidentes de morte e atitudes de estoicismo em frases cuja naturalidade faz com que a prosa concisa de [Ernest] Hemingway pareça calorosa e partidária em comparação”.

criação & crítica

Nº39

Dara Downey levanta outra questão. A grande casa, centro da plantação, que foi apontada como o castelo gótico do Sul, é ausente na obra de McCullers e na escrita pós-Faulkner. Assim, a crítica complementa:

Estas estruturas arquitetônicas são apenas ruínas que pontuam a paisagem, relíquias que apontam, mas apenas perpetuam figurativamente, a estrutura social desigual que outrora sustentaram. Flannery O' Connor e Tennessee Williams reduziram ainda mais a casa da plantação a meras memórias de casas perdidas (DOWNEY, 2016, p. 369).

Downey ressalta as transformações da literatura sulista do século XX. A pesquisadora acredita, assim como Fiedler, que após a publicação das grandes obras de Faulkner – de 1929 até o final da década de 1930 – houve a atenuação de aspectos góticos nos autores da Renascença. Isso não significa que a estética do grotesco deixou de estar presente em suas obras, uma vez que os dois elementos devem ser analisados de maneira independente.

Com este excurso, pretendemos problematizar o termo Gótico Sulista. Mas, se o grotesco não é a categoria essencial do gótico, o que seria? Não pretendemos fixar uma definição rígida, mas acreditamos que nossas reflexões sobre a forma e os temas do romance *Absalão, Absalão!*, aportadas por críticos como Richard Gray, Charles L. Crow, Leslie Fiedler e Carol Margaret Davison podem ajudar a iluminar a questão.

***Absalão, Absalão!:* o grande romance do Gótico Sulista**

Então a audição se conciliava e ele agora parecia ouvir dois Quentins diferentes — o Quentin Compson que se preparava para Harvard no Sul, o Sul profundo morto desde 1865 e habitado por fantasmas

criação & crítica

Nº39

prolixos, ultrajados, desnorteados, ouvindo, tendo que ouvir um dos fantasmas, que havia mais tempo ainda que a maioria se recusava a descansar, contar-lhe sobre velhos tempos fantasmagóricos; e o Quentin Compson que ainda era jovem demais para merecer ser um fantasma, mas tendo que sê-lo por tudo aquilo, pois nascera e fora criado no Sul profundo [...] (FAULKNER, 2020, p. 9)

O trecho acima, extraído das primeiras páginas de *Absalão, Absalão!*, é uma das mais célebres passagens da literatura de William Faulkner. Acima de tudo, ele sintetiza impressões fundamentais do Gótico Sulista: a fragmentação (“parecia ouvir dois Quentins diferentes”) – do indivíduo e da estrutura, o Sul (“morto desde 1865”) –, a vinculação ao trauma da Guerra Civil, responsável por transformar o Velho Sul em uma terra arrasada, com seu rastro de destruição e morte. Assim, até mesmo as gerações seguintes são convertidas em fantasmas, como Quentin Compson, um dos personagens centrais da narrativa.

Absalão, Absalão! é um romance fragmentado na temporalidade e em seus múltiplos narradores, que reconstituem a trajetória de Thomas Sutpen, o típico herói-vilão gótico. Faulkner tira proveito de artifícios do romance modernista, como a dissolução do foco narrativo em múltiplos estados de consciência e os longos monólogos (interiores ou não) em forma de fluxo. Através das diversas perspectivas das personagens da narrativa, são revelados pontos de vista hostis, simpáticos ou neutros com relação à figura de Sutpen. Os narradores são Rosa Coldfield, irmã da primeira esposa de Sutpen e, posteriormente, sua ex-noiva; o Sr. Compson, pai de Quentin (que ouviu a história de seu pai, o General Compson, único amigo de Sutpen na cidade), e o próprio Quentin, que fabula as lacunas da história de Sutpen com seu colega canadense, Shreve, em Harvard.

Assim como Caddy Compson e Addie Bundren são personagens centrais, que oferecem uma possibilidade de estruturação do romance em *O som e a fúria* (1929) e *Enquanto agonizo* (1930), respectivamente; Sutpen é essa possibilidade para

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Absalão, Absalão!. Os narradores de sua história revelam a si mesmo em seus relatos, tornando o romance um estudo de suas consciências. Como escreve Theresa M. Towner (2008, p. 45), com Rosa Coldfield temos a história de uma infância sufocada e de uma ambição romântica negada. Já com o Sr. Compson, encontramos vários personagens condenados à morte e ao esquecimento. Na visão de Quentin, resistiremos a revisitar as fábulas de nosso passado, mas somos atraídos de volta a elas.

O “fantasma” é uma imagem recorrente no relato de Quentin Compson. Ele é “jovem demais para merecer ser um fantasma, mas tendo que sê-lo por tudo aquilo, pois nascera e fora criado no Sul profundo” (FAULKNER, 2020, p. 9). Em sua perspectiva, o sulista já seria, por herança, alguém condenado. Rosa Coldfield, que o chama até sua casa para contar a história de Thomas Sutpen também é, para Quentin, um fantasma – que ele tem que ouvir falar sobre “os velhos tempos fantasmagóricos” (FAULKNER, 2020, p. 9). “Anos atrás, nós do Sul transformamos nossas mulheres em grandes damas, Aí veio a Guerra e transformou as damas em fantasmas”, (FAULKNER, 2020, p. 13) acrescenta o Sr. Compson. Em suma, todo o “Sul profundo” estava morto desde 1865 e habitado por “fantasmas prolixos, ultrajados, desnorreados”.

Davison (2016, p. 61) recorda que em *Absalão, Absalão!* todo o Sul é um tipo de “casa assombrada” e que o romance é uma tragédia grega/narrativa romanesca gótica e sombria sobre uma terra amaldiçoada. Jessica Hurley (2012, p. 65) vai além e chama o romance de “*metaghost story*” (algo como história metafantasmagórica); ou seja, uma história sobre fantasmas e assombrações, como os fantasmas são construídos, como esses personagens tornaram-se assombrados e o que isso significa para eles, ainda que o fantasma esteja ausente. Richard Gray (2016, p. 27) concorda com as duas críticas. Para ele, a terra e os personagens do Sul são parcialmente materiais e parcialmente espectrais, substanciais, mas também habitados por fantasmas.

criação & crítica

Nº39

Em “*The Bear*”, um dos contos de *Go Down, Moses* (1942), lemos que “Toda esta terra, o Sul, está amaldiçoada, e todos nós que dela derivamos, que ela já amamentou, brancos e pretos, estamos sob a maldição” (FAULKNER, 1942, p. 278)⁴. Com base nos ensaios de Robert Penn Warren, Willard Thorp (1965, pp. 263-264) define a “teoria” que Faulkner apresenta em suas ficções e declarações. Nesta, o Sul seria “uma terra condenada, à qual foi rogada uma praga.”:

Essa praga foi a escravidão. Os homens que colonizaram o pleno Sul, que é o Sul de Faulkner, pertenciam a duas espécies: aristocratas como os Sartoris e homens novos, do tipo de Sutpen, cuja ambição era ser iguais a eles. Ao se apoderarem da terra dos índios e fazerem-na florescer, ambos os tipos de homens utilizaram como instrumento a escravidão. Eles herdaram esse mal, e com ele veio a praga sobre a terra. A Guerra Civil começou a cumprir o destino.

Faulkner apresenta, assim, sua versão regional do “pecado original” (GRAY, 2016, p. 26), que se relaciona com a culpa pela escravidão e seu legado. Charles L. Crow nos lembra que o modernismo e, em especial, as suas experiências no tempo e na consciência, servia à preocupação do Gótico Sulista, com sua história e sua culpa. Segundo ele, “William Faulkner, especialmente, construiu narrativas fragmentadas retratando personagens atormentados, geralmente jovens, tentando compreender ou escapar do fardo da história do Sul”. (CROW, 2017, p. 148). Isso vai ao encontro de Richard Gray, que descreve Quentin Compson como figura típica do Gótico Sulista. Ele é “neurótico, imaginativo, introvertido, obcecado com o passado e assombrado por sua voz” (GRAY, 2016, p. 32).

A prosa de Faulkner, como já discutimos anteriormente, distancia-se tanto da escrita de seus contemporâneos da década de 1930, como Steinbeck e Hemingway,

⁴ Tradução nossa.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

quanto de suas sucessoras, como McCullers ou O' Connor. A linguagem do autor de *Absalão, Absalão!* é um dado fundamental para compreendermos as intersecções entre o gótico e o modernismo literário. Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que o Modernismo foi uma reação crítica e cultural aos modelos da arte vitoriana e do início do século XIX (RIQUELME, 2017, p. 57). O realismo estava entre essas convenções. A literatura modernista trouxe ainda obras fragmentadas e não lineares, cuja linguagem estilizada destaca a si mesma – todos esses aspectos podem ser observados na ficção de Faulkner da década de 1930. Como indica Riquelme (2017, p. 58), o gótico divide essas características com a escrita modernista. Ressaltamos não apenas os múltiplos narradores de *Absalão!, Absalão!*, que dominam a narrativa, tomando-a da inteligência central do romance (um narrador onisciente em terceira pessoa); mas também a fragmentação temporal, com diversos avanços e recuos.

Os principais fatos da narrativa são bem sintetizados por Rosa Coldfield e pela consciência de Quentin Compson:

[...] um homem que chegou à cidade vindo do nada com um cavalo e duas pistolas e uma horda de bestas selvagens que ele tinha caçado sem ajuda porque era mais temível até do que eles, em sabe-se lá que lugar pagão de onde tinha fugido, e aquele arquiteto francês que parecia ter sido caçado e apanhado por sua vez pelos negros - um homem que fugiu para cá e se escondeu, se ocultou por trás da respeitabilidade, por trás daquelas cem milhas de terra que tomou de uma tribo de índios ignorantes, ninguém sabe como, e de uma casa do tamanho de um fórum onde ele viveu por três anos sem uma janela ou porta ou cama e à qual chamava Centena de Sutpen como se tivesse sido uma concessão real em caráter perpétuo a seu bisavô [...] (FAULKNER, 2020, pp. 16-17).

Era uma parte de sua herança após vinte anos respirando o mesmo ar e ouvindo seu pai falar daquele homem: uma parte da herança da

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

cidade - de Jefferson - após oitenta anos do mesmo ar que o próprio homem tinha respirado entre aquela tarde de setembro de 1909 e aquela manhã de domingo em junho de 1833 quando entrou cavalgando na cidade pela primeira vez vindo de um passado indefinido e adquiriu sua terra ninguém soube como e construiu sua casa, sua mansão, aparentemente do nada, e casou-se com Ellen Coldfield e gerou seus dois filhos, o filho que enviuvou a filha que ainda não tinha sido noiva, e assim percorreu o curso que lhe cabia até seu violento (a Srta. Coldfield, ao menos, teria dito justo) fim. Quentin crescera com aquilo; os meros nomes eram intercambiáveis e quase inumeráveis. Sua infância estava repleta deles; seu corpo mesmo era um salão vazio ecoando sonoros nomes derrotados; ele não era um ser, uma entidade, era uma comunidade. Era um acampamento militar repleto de fantasmas teimosos que olhavam para trás e que ainda estavam se recuperando, quarenta e três anos depois (FAULKNER, 2020, p. 12)

Um resumo dos acontecimentos causa pouco impacto na compreensão de *Absalão! Absalão!*, romance em que a forma tem tanta relevância quanto o enredo. Entretanto, ele deixa claro como grande parte do movimento da narrativa está vinculado à história social do Sul. Essa história é marcada por aspectos como a escravatura, a remoção dos índios, a rebelião, a derrota, a reconstrução, a luta para justificar e restaurar a supremacia branca. As narrativas que os sulistas construíram a partir dessa história são, segundo Crow (2017, p. 141), a base das origens góticas do Sul.

Thomas Sutpen é o típico herói-vilão gótico. Ele chega a Jefferson com um passado enevoado e aspirações de ascender no Velho Sul. Sutpen é a figura do *self-made man*, o homem que constrói a si mesmo. Gray (2016, p. 22) argumenta que Faulkner já havia produzido, antes de *Absalão, Absalão!*, obras com elementos que poderiam ser interpretadas como góticas. Em *O som e a fúria* (1929), por exemplo, Quentin Compson (o mesmo de *Absalão, Absalão!*) narra os antecedentes de seu

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

suicídio, assombrado pelos fantasmas do passado. No ano seguinte, Faulkner lança *As I Lay Dying*, que conta a trajetória da família Bundren para levar o cadáver da matriarca até Jefferson – o ponto de vista de Addie Bundren, a morta, é central ao livro. Gray acrescenta ainda *Luz em agosto* (1932), devido ao clímax do romance, que repousa na castração e no assassinato de Joe Christmas.

A distinção de *Absalão! Absalão!* reside no caráter de Thomas Sutpen, personagem que tem sido interpretado por uma chave de leitura ligada ao pacto fáustico. Leslie Fiedler (1984, p. 470) afirma que só na obra de Faulkner a figura faustiana permaneceu uma obsessão durante o século XX nos Estados Unidos. Para Fiedler, três romances de Faulkner podem ser lidos como góticos: o sensacionalista *Santuário*, *Luz em agosto* (o segmento satânico se desenrola com Joe Christmas, “o filho quase sem vontade de um acasalamento de preto e branco, possuído pelos demônios do estupro e da castração, do assassinato e da miscigenação”) e *Absalão! Absalão!*, o único em que “o autêntico protagonista fáustico é criado” (FIEDLER, 1984, p. 470). Outra observação notável de Fiedler (1984, p. 471) é que Faulkner não tomou o seu Fausto das classes humildes – os que “resistem” para citar o seu termo – ou entre os aristocratas que seguem o código de honra do Velho Sul, como os Sartoris e Compson.

Sutpen é o típico protagonista gótico, que combina as qualidades de herói e vilão. O Capitão Ahab, do *Moby Dick* de Melville, seria o modelo desse personagem, que aparece com frequência no Gótico Sulista (CROW, 1999, p. 2). James Guetti (1968), em um estudo sobre Melville, Conrad e Faulkner traça paralelos entre Sutpen e Ahab. Para ele, isso está desde como os personagens são apresentados – dois homens de passados misteriosos, em torno dos quais são criadas lendas e histórias – até seus propósitos. Gray (2016, p. 28) reforça essa visão, uma vez que ambos “são movidos por uma potente mistura de vingança, orgulho e desafio a quaisquer forças que pareçam governar a experiência humana”, rejeitam considerações éticas, parecem não ter escrúpulos morais e assumem um projeto “ao mesmo tempo pessoal

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

e significativamente histórico (no sentido de que, de uma perspectiva, a história de Sutpen é paradigmaticamente sulista, assim como a de Ahab é um paradigma americano)”.
O seguinte trecho, extraído da consciência de Quentin Compson logo no início do romance, pode nos iluminar outra questão:

É porque ela quer que isso seja contado pensou ele para que pessoas que ela jamais verá e cujos nomes jamais ouvirá e que nunca ouvirem seu nome nem viram seu rosto o leiam e saibam enfim por que Deus permitiu que nós perdêssemos a Guerra: que somente através do sangue dos nossos homens e das lágrimas das nossas mulheres Ele poderia deter esse demônio e apagar seu nome e linhagem da terra. (FAULKNER, 2020, p. 17)

Sutpen é referido na narrativa como o próprio demônio, o que acentua o homem que “constrói a si mesmo”, seu lugar como o *self-made man*, se pensarmos em uma leitura fáustica.

Além do goticismo e da representação de um “projeto”, que é tanto sulista quanto um rascunho do *American Dream*, Sutpen é essencialmente grotesco. Ele conjuga em si a animalidade e a selvageria, que se sobrepõem à humanidade – um choque de elementos contrários. Rosa afirma sua visão sobre Sutpen, reforçando sua monstruosidade: “eu que por vinte anos tinha olhado para ele (quando olhava— quando era obrigada a olhar) como quem via um ogro, alguma fera saída de um conto para assustar crianças” (FAULKNER, 2020, p. 162). Isso também é perceptível em:

Sim. Parece que em certas ocasiões, talvez no fim da noite, do espetáculo, como um *grand finale* ou, talvez, como questão de pura e implacável premeditação para a retenção da supremacia, da dominação, ele próprio entrava na arena com um dos negros. Sim. Isso

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

foi o que Ellen viu: seu marido e pai de seus filhos ali, nu e ofegante e ensanguentado até a cintura, e o negro que evidentemente tinha acabado de cair, jazendo a seus pés e coberto de sangue também, exceto que no negro o sangue parecia apenas gordura ou suor. (FAULKNER, 2020, p. 30)

Thomas Sutpen é descrito com ferocidade, ressaltando algo tanto sobre-humano quanto animalesco. As lutas organizadas por ele demarcam a Centena de Sutpen, sua extensa propriedade, como uma terra de horrores. Além de uma “casa assombrada”, ela é uma extensão de seu proprietário e criador, de modo que a descrição de Rosa [*como se a própria casa tivesse dito as palavras – a casa que ele havia construído [...]*] (FAULKNER, 2020, p. 392), por exemplo, faz dela o que Davison (2016, p. 61) chama de “casa-corpo”, um dos motes do Gótico Sulista – uma casa que possui uma sentença, um caráter e uma personalidade.

A Guerra Civil tem início em 1861, quase trinta anos após Sutpen se estabelecer em Jefferson. Ela infiltra-se na vida de personagens como o protagonista, o Sr. Coldfield e Rosa. Também é certo afirmar que ela determina o declínio da Centena de Sutpen tanto quanto o assassinato central da narrativa, quando Henry Sutpen mata Charles Bon, o suposto noivo de sua irmã. Rosa Coldfield descreve a Guerra como um “holocausto”:

"Não. Não me defendo. Não alego juventude, pois que criatura no Sul desde 1861, seja homem, mulher, preto ou mula, teve tempo ou oportunidade não só de ter sido jovem, mas de ter ouvido como era ser jovem dos que tinham sido. Não alego proximidade: o fato de que eu, uma mulher jovem e em idade de casar e numa época em que a maioria dos homens jovens a quem eu teria conhecido em geral estava morta em campos de batalhas [...] E sobretudo, não alego eu mesma, uma mulher jovem saindo de um holocausto que tinha tirado os pais, a segurança e tudo dela, que tinha visto tudo que a vida significava cair

criação & crítica

Nº39

aos pés de umas poucas figuras com as formas de homens, mas com os nomes e estaturas de heróis – uma mulher jovem, insisto, obrigada a ter contato diário e ininterrupto com um desses homens que, a despeito do que ele foi durante uma época e a despeito do que ela pudesse ter acreditado ou mesmo sabido sobre ele, tinham combatido por quatro honrosos anos pelo solo e tradições da terra onde ela nascera (e o homem que fizera isso, por rematado vilão que fosse, teria possuído aos seus olhos, ainda que somente por associação com eles, a estatura e forma de um herói também) [...]” (FAULKNER, 2020, pp. 19-20).

A Srta. Rosa acentua a Guerra Civil, sua herança de morte e a destruição da vida no Velho Sul, criando a imagem de uma terra devastada. Assim como Quentin e Sutpen, Rosa também é uma figura do goticismo, com suas ambições românticas (a escrita de poemas aos Confederados) e o senso de isolamento. Ela é espectral para Quentin, um “fantasma” que conta sobre “tempos fantasmagóricos” – uma eterna donzela, já em idade avançada, fabulando sobre os tempos de antes da Guerra e um “demônio”, a maldição da sua família e do Sul:

como se houvesse uma fatalidade e maldição sobre nossa família e o próprio Deus estivesse cuidando que fosse realizada e paga até a última gota e pó. Sim, fatalidade e maldição sobre o Sul e sobre a nossa família, como se algum ancestral nosso tivesse sido escolhido para estabelecer sua descendência numa terra propícia à fatalidade e já amaldiçoada por ela, mesmo que não tenha sido a nossa família, os progenitores de nosso pai, que tenham incorrido na maldição muitos anos antes e sido coagidos pelo Céu a se estabelecerem na terra e no tempo já amaldiçoados [...] (FAULKNER, 2020, pp. 21-22)

Essa maldição tem relações com o isolamento. O Sr. Coldfield, pai de Rosa,

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

prefere “trancar-se no sótão e definhar até morrer a ver sua terra natal convulsionada pelo exército invasor” (FAULKNER, 2020, p. 62). Ellen, primeira esposa de Sutpen, vive com o marido na Centena, uma “construção como a do Barba Azul” (FAULKNER, 2020, p. 62), onde também entra em confinamento “(parecia ter se retirado para o quarto escuro do qual não sairia até morrer)” (FAULKNER, 2020, p. 82). Já a Srtta. Rosa, personagem de contornos românticos, é criada em uma “casa sombria e apertada” (FAULKNER, 2020, p. 62) e “num ambiente soturno de mausoléu de retidão puritana” (FAULKNER, 2020, p. 63).

A imagem central de *Absalão! Absalão!* pode ser resumida: Henry Sutpen, atira em seu amigo Charles Bon – supostamente noivo de sua irmã – no portão da propriedade de seu pai, Thomas Wash Jones, personagem símbolo do *white trash*⁵ conta para Rosa: “O Henry deu um tiro naquele mardito cara francês. Matô ele como se fosse um boi” (FAULKNER, 2020, p. 138). Mais tarde, o quebra-cabeça iniciado por Quentin e Shreve aponta que Bon é filho de Thomas Sutpen, abandonado porque descobriu que sua esposa tinha “sangue negro” [sic], o que arruinaria o seu ideal. Temos aí três manifestações do gótico tradicional (aquele importado da Europa): o incesto – tema que Faulkner já havia trabalhado em *O som e a fúria* –, a descoberta de laços familiares e segredos que vem à tona. Davison (2016, p. 62) escreve que o romance segue a receita do Gótico Inglês, com seu foco na genealogia, no retorno do reprimido e em como os pecados do pai recaem sobre a família. Mas, ela lembra que em *Absalão! Absalão!* temos uma casa racialmente dividida, o que ressoa o próprio Sul. É a miscigenação – e não o incesto – que a família Sutpen não é capaz de aceitar. Nisso estão as raízes sociais do Gótico Sulista. Não por acaso, Sutpen ganha destaque por reprimir uma revolta de escravizados no Haiti e casa-se com Eulalia Bon, mãe de Charles. Com isso, Faulkner acena ao pesadelo do Sul pré-Guerra Civil, ressoando os “horrores de Saint-Domingues” e a Revolução Haitiana, que culminou

⁵ Termo depreciativo usado para se referir às pessoas brancas pobres, que viviam em comunidades decadentes e eram como camponeses, lavradores e operários.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

no massacre dos colonizadores que restavam na região.

No fim do romance, Rosa Coldfield volta a penetrar a Centena de Sutpen, agora uma terra erma e em ruínas. Lá, encontra o sobrinho, Henry, que voltou para morrer em casa. Quando ela retorna para tentar salvá-lo, Clytie, filha de Sutpen com uma de suas escravizadas, ateia fogo na casa para proteger Henry, pois acreditava que iam enforcá-lo pela morte de Bon:

Ele, Quentin, podia vê-lo, podia ver o vice-xerife segurando-a enquanto o motorista levava a ambulância de ré até um lugar seguro e voltava, os três rostos um pouco desvairados agora, pois eles devem ter acreditado nela; os três olhando, fitando com raiva a casa condenada: e então, por um momento, talvez Clytie tenha aparecido naquela janela de onde ela deve ter ficado vigiando o portão constantemente dia e noite por três meses – o rosto trágico de gnomo e a cabeça enrolada num lenço limpo contra o pano de fundo vermelho do fogo, vislumbrar por entre duas espirais de fumaça, olhando para baixo, para eles, talvez nem mesmo agora com uma expressão de vitória e não mais de desespero que jamais mostrara, possivelmente até sereno por sobre as tábuas derretendo antes que os novelos de fumaça o envolvessem de novo. – e ele, Jim Bond, o descendente, o último de sua raça, vendo-o também e uivando com razão humana agora, pois agora até ele conseguiu saber por que estava uivando. Mas não conseguiram apanhá-lo. Puderam ouvi-lo; ele não pareceu se afastar mais, mas não puderam chegar mais perto e talvez após um tempo não pudessem sequer localizar mais a direção dos uivos. Eles, o motorista e o vice-xerife seguravam a Srta. Coldfield, que se debatia: ele (Quentin) podia vê-la, vê-los; não estivera lá, mas podia vê-la, se debatendo e lutando como uma boneca num pesadelo, sem fazer nenhum som, espumando um pouco pela boca, o rosto mesmo sob a luz do sol iluminado por um último reflexo carmim enlouquecido enquanto a casa desmoronava

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

com um estrondo e sobrava apenas o som do negro idiota.

"E, assim, foi a Tia Rosa que voltou para a cidade dentro da ambulância", disse Shreve. Quentin não respondeu; ele nem mesmo disse: Srta. Rosa. Apenas continuou ali deitado olhando para a janela sem piscar, respirando a escuridão fria, inebriante e pura que cintilava com a neve. "E ela foi para a cama, porque tudo estava acabado agora, não tinha sobrado nada agora, nada lá agora exceto aquele rapaz idiota para vasculhar aquelas cinzas e aquelas quatro chaminés destripadas e uivar até que alguém chegasse e o levasse embora. Não conseguiram pegá-lo e parece que ninguém nunca conseguiu fazê-lo ir para muito longe, ele apenas parou de uivar durante algum tempo. Então, depois de algum tempo, começaram a ouvi-lo de novo. E assim ela morreu." (FAULKNER, 2020, p. 392)

A cena final da tragédia de Faulkner é essencialmente simbólica. O incêndio leva a casa, figura concreta do poderio de Sutpen, e o resto de sua linhagem dividida: Henry e Clytie. Apenas Jim Bond, bisneto de Sutpen marcado pela deficiência mental e pela miscigenação, continua a uivar, assombrando a "terra amaldiçoada". A imagem é recriada pela imaginação de Quentin Compson, que vê Clytie como um "rosto de gnomo" entre as tábuas em chamas, removendo um possível teor realista da cena e dando-lhe ares míticos.

As ressonâncias de "A queda da casa de Usher", conto de Edgar Allan Poe, são evidentes. Richard Gray (2016, p. 36) lembra que ao final da ficção de Poe, tanto a casa de Usher quanto o próprio conto de Usher se desintegram. Isso ocorre com *Absalão, Absalão!*, quando Quentin Compson assume o gesto verbal do herói gótico, com suas palavras finais e repetitivas sobre o Sul: "*Não! Eu não odeio! Eu não odeio*" (FAULKNER, 2020, p. 395).

Considerações finais

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

A queda da casa de Sutpen é uma alegoria gótica para a impossibilidade de retorno ao Velho Sul e às suas lendas, os mitos criados em cima de uma vida perdida, que (não o vento, mas) a Guerra Civil levou. Em outro nível, é a história da ambição desenfreada de um *self-made* man, cuja ascensão é também o início da queda – um questionamento da legitimidade da prosperidade em uma comunidade como a sulista do século XIX. Por último, é o fim trágico de uma terra amaldiçoada, condenada, sem possibilidade de redenção, cuja ruína se dá por atos vis de homens como Thomas Sutpen e pelo avanço de um progresso nortista.

Seja como for, William Faulkner subverte a lógica de seus contemporâneos, muitos dos quais buscaram um realismo puro para traçar a crítica social direcionada à América da década de 1930, após a Depressão. Faulkner olhava para o Sul, cuja história é marcada por culpa, condenação e derrota. No gótico, uma tradição antirrealista, ele encontrou a forma de dissecar os conflitos da região.

Como discorremos na primeira parte de nosso estudo, a literatura da Renascença Sulista sofreu com a redução crítica de sua escrita ao gótico. Isso tornou a interpretação dessas obras limitada a possíveis afinidades temáticas com o horror e a violência. Mais do que isso, afastou a crítica de uma análise cuidadosa e de definições precisas do Gótico Sulista. Ora, se tudo é gótico, a verdadeira essência do estilo é perdida. Assim, com a análise de *Absalão! Absalão!*, principal obra do Gótico Sulista, pretendemos mostrar as manifestações do gótico. A forma do romance é determinante, marcada pela linguagem estilizada de Faulkner (distante da “economia de recursos” da linguagem realista), pela participação do leitor – que junto dos personagens “constrói” e “reconstitui” a história de Thomas Sutpen – e pelo retorno daquilo que foi reprimido.

Em nossa visão, é Richard Gray (2016, p. 37) quem melhor lê a questão do Gótico Sulista a partir de *Absalão! Absalão!*. Para o crítico, o Horror e a História não

criação & crítica

Nº39

anulam um ao outro dentro da obra. Não é possível retirar o horror da história: o gótico é o meio pelo qual a narrativa secreta de uma cultura é contada.

O antirrealismo de Faulkner é como uma lupa: ele amplia a percepção quanto às problemáticas sulistas – a crítica social é, portanto, alcançada com êxito. Por meio do gótico, os escritores sulistas souberam materializar os seus fantasmas em uma literatura socialmente perspicaz.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRINKMEYER JR, Robert H. "The Southern Literary Renaissance". In: GRAY, Richard. ROBINSON, Owen. *A Companion to the literature and culture of the American South*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- BRUMM, Ursula. "William Faulkner and the Southern Renaissance". CUNLIFFE, Marcus. *American Literature since 1900*. Nova York: Penguin Books, 1993.
- CROW, Charles L. "Southern American Gothic". In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The Cambridge Companion to American Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- CROW, Charles L. *American Gothic: An Anthology, 1787-1916*. Oxford: Blackwell, 1999.
- DAVISON, Carol Margaret. "Southern Gothic: Haunted Houses". In: CROW, Charles L; STREET, Susan Castillo. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. London: Macmillan, 2016.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

- DOWNEY, Dara. "The Gothic and the Grotesque in the Novels of Carson McCullers". In: CROW, Charles L; STREET, Susan Castillo. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. London: Macmillan, 2016.
- EVANS, Oliver. "The Achievement of Carson McCullers". In: BLOOM, Harold. *Carson McCullers (Modern Critical Views)*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- FAULKNER, William. *Absalão! Absalão!*. Tradução de Celso Mauro Paciornik e Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FAULKNER, William. *Luz em agosto*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- FAULKNER, William. "The Bear." In: *Go Down, Moses*. Nova York: Random House, 1942.
- FIEDLER, Leslie A. "The Novel and America". *Love and Death in the American Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- GRAY, Richard. "The Social and Historical Context". *The Literature of Memory: Modern Writers of the American South*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1977.
- GRAY, Richard. "Inside the Dark House: William Faulkner, Absalom! Absalom!". In: CROW, Charles L; STREET, Susan Castillo. *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. London: Macmillan, 2016.
- GUETTI, James. "Absalom! Absalom!: The extended simile". In: *The limits of metaphor: A study of Melville, Conrad and Faulkner*. Ithaca: Cornell University Press, 1968.
- HURLEY, Jessica. "Ghostwritten: Kinship and history in Absalom, Absalom!" *The Faulkner Journal*, v. 26, n. 2, 2012.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

LAWSON, Levis A. "The Grotesque in Recent American Fiction". In: *Patterns of Commitment in American Literature*. LaFRANCE, Marston. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

MOORE, Jack B. "The Heart is a Timeless Hunter". *Twentieth Century Literature*. Duke University Press, v. 11, n. 2, pp. 76-81, 1965.

O' CONNOR, William Van. "The Grotesque in Modern American Fiction." *College English* 20, n. 7, pp. 342-346, 1959.

POE, Edgar Allan. "A queda da casa de Usher". *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RIQUELME, John Paul. "Modernist American Gothic". In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The Cambridge Companion to American Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

SPIEGEL, Alan. "A Theory of the Grotesque in Southern Fiction." *The Georgia Review* 26, n. 4, pp. 426-437, 1972.

TATE, Allen. "The New Provincialism". In: *Essays of four decades*. Chicago: Swallow Press, 1968.

TOWNER, Theresa M. *The Cambridge Introduction to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WEAVER, Richard M. "Contemporary Southern Literature". *Texas Quarterly* II, pp. 126-144, 1959.

WRIGHT, Richard. "Inner Landscape". In: CLARK, Beverly Lyon. FRIEDMAN, Melvin J. *Critical essays on Carson McCullers*. New York: G. K. Hall & Co., 1996.

Submetido em: 16/03/2024

Aceito em: 16/09/2024