



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p256-273>

**A desestabilização do insólito na narrativa de Evelyn Scott e William
Faulkner**

**The destabilization of the uncanny in the narrative of Evelyn Scott and
William Faulkner**

*Maria das Graças Salgado**

RESUMO

Este artigo analisa comparativamente o uso do insólito nas obras dos modernistas sulistas Evelyn Scott, em *Escapade* (1923), e William Faulkner, em *The sound and the fury* (1929), com o objetivo de reavaliar o pioneirismo de Scott. A análise adota uma perspectiva crítica e feminista, tratando o insólito como um instrumento de resistência política e subjetiva, fundamentada no conceito de *uncanny* (estranho familiar) de teóricos como Nicholas Royle e Sigmund Freud. A pesquisa conclui que, embora ambos desestabilizem a narrativa, Evelyn Scott o faz de forma precursora, vinculando o insólito à corporeidade e à crítica de gênero. Assim, o trabalho evidencia que o apagamento histórico de Scott reflete a necessidade de revisão do discurso hegemônico masculino no cânone literário e o justo retorno da escritora como uma das vozes mais importantes do modernismo norte-americano.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo Sulista; Insólito; Gênero; Discursos Hegemônicos; Corporeidade

ABSTRACT

This article comparatively analyzes the use of the uncanny in the works of Southern modernists Evelyn Scott, in *Escapade* (1923), and William Faulkner, in *The Sound and the Fury* (1929), with the objective of reassessing Scott's pioneering role. The analysis adopts a critical and feminist perspective, broaching the uncanny as an instrument of political and subjective resistance, grounded in the concept of the uncanny by theorists such as Nicholas Royle and Sigmund Freud. The research concludes that, although both authors destabilize the narrative, Scott does so in a pioneering way, linking the uncanny to corporeality and gender critique. Thus, the work shows that Scott's historical erasure reflects the need for a revision of the hegemony of the male discourse in the literary canon and the just return of the writer as one of the most important voices of the North-American modernism.

* Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ; Instituto de Ciências Humanas e Sociais; Departamento de Letras e Comunicação; Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem e da Literatura — Seropédica–RJ — Brasil — salgado@ufrj.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

KEYWORDS: Southern Modernism; Uncanny; Gender; Hegemonic Discourses; Corporeality

Introdução

Evelyn Scott (1893-1963) é pseudônimo de Elsie Dunn, nascida em Clarksville, Tennessee, em meio a uma tradicional e abastada família do sul dos Estados Unidos. Scott se tornou uma escritora modernista proeminente durante os anos 1920 a 1940. A partir de então, seu nome começa a ser esquecido e, somente nos inícios da década de 1980, pesquisadores, acadêmicos e biógrafos (Callard, 1985; White, 1998; Scura, 1995; Jones; Scura, 2001; Maun, 2012;) começam um movimento de redescoberta da grande modernista perdida no tempo. Hoje, pode-se dizer que Evelyn Scott recebe grande atenção dos especialistas, mas está longe de alcançar a fama e o prestígio que usufruiu um dia. Uma artista prolífica, ela escreveu muito e em muitos gêneros. Entre 1921 e 1941, escreveu 12 romances, dois livros de poesia, um famoso ensaio sobre William Faulkner, uma peça de teatro, quatro livros para crianças, duas autobiografias, tendo sua primeira obra, *The narrow house*, publicada em 1921. E, nesse processo de deslocamento entre gêneros literários, adotou um estilo modernista, sobretudo em sua obra autobiográfica, que explora as diversas camadas do inconsciente e das emoções. Como mulher, viveu na perigosa zona do conflito psicológico e social, assimilando a fuga como possibilidade de encontro com a verdade e a construção identitária.

Seja como for, todos concordam que Scott rompeu com a estrutura rígida e puritana de sua formação social e familiar, ao se apaixonar por Cyril Kay-Scott, que, na verdade, era Frederick Wellman (1874-1960), renomado médico, pesquisador e diretor da Escola de Medicina Tropical, na prestigiosa *Tulane University*. Como Evelyn Scott era legalmente menor de idade e o Dr. Wellman casado, pai de quatro filhos e duas vezes mais velho do que ela, aquele romance obviamente proibido logo se transformou em um caso de polícia. Assim, em 1913, às vésperas da eclosão da Primeira Guerra Mundial, os Scott fogem de New Orleans, primeiro para Nova York, depois para Londres e, finalmente, para o Brasil, onde, sem passaportes, chegam com a cara, a coragem e a pequena quantia de 700 dólares. Esse “exílio autoimposto” dos centros de legitimação literária produziu na escritora uma sensação de marginalidade cultural, que pode ser lida como um “não lugar”, espaço liminar que não apenas favorece a emergência do insólito, mas informa diretamente sua poética do insólito. Exílio, aqui, não é apenas geográfico, mas também existencial e estético, pois ela deliberadamente escolhe viver à margem dos padrões sociais e literários dominantes. O estranhamento cultural diante do clima tropical, do novo idioma, das incompreensíveis práticas sociais e sistemas simbólicos, tudo isso

alimentou uma percepção de mundo fragmentada, instável, que reverbera no modo como Scott constrói narrativas. O contato quase radical de Evelyn Scott com o desconhecido universo da realidade brasileira reforça a ideia de que o insólito em sua obra não se limita ao plano psicológico (como no modernismo europeu), mas é também geopolítico: deslocar-se do Norte ao Sul desestabiliza certezas sobre identidade, cultura e pertencimento.

Já William Faulkner (1897-1962) foi o consagrado escritor que nasceu em New Albany, recebeu o Nobel de Literatura de 1949 e jamais foi esquecido. Como Evelyn Scott, ele também vem de uma tradicional família da elite sulista e escreveu bastante, tendo publicado seu primeiro romance, *Paga de soldado*, em 1926. Posteriormente, publicou *Sartoris*, a primeira das suas várias histórias que se passam na região mítica e fictícia de Yoknapatawpha. A escrita de Faulkner é complexa. Os parágrafos longos juntando-se aos longos períodos, a pontuação irregular, esparsa e às vezes inexistente, intercalados por parênteses e travessões que recebem outros longos períodos, são exemplos claros dessa complexidade narrativa chamada de “fluxo de consciência”, técnica inaugurada pelo francês Marcel Proust e desenvolvida pelo irlandês James Joyce, pela inglesa Virginia Woolf, entre outros escritores modernistas, inclusive a norte-americana Evelyn Scott.

A produção literária de Evelyn Scott e de William Faulkner se inscreve, portanto, no contexto do modernismo norte-americano e, mais especificamente, no que se pode denominar de modernismo sulista. Ambos os autores, a partir de perspectivas diversas, operam uma desestabilização das formas tradicionais de representação, valendo-se de estruturas narrativas fragmentadas, vozes múltiplas e temporalidades não lineares. Neste artigo, propõe-se uma leitura comparativa centrada na presença do insólito como operador estético e epistemológico nas obras de Scott e Faulkner, principalmente da primeira. Parte-se da hipótese de que o insólito, ao perturbar a inteligibilidade do real, revela fissuras nos discursos hegemônicos sobre história, gênero, identidade e tempo.

1 O conceito de insólito

De modo geral, pode-se dizer que o termo “insólito” se refere àquilo que é estranho, fora do comum, surpreendente ou perturbador, frequentemente situado entre o real e o fantástico. No contexto modernista, o insólito adquire características próprias, vinculadas à fragmentação da realidade, à subjetividade e à crise dos referenciais estáveis.

Na literatura, trata-se de um dos elementos centrais para a compreensão da estética e da renovação narrativa promovida por esse movimento. Para Tzvetan Todorov (2007), o insólito ocupa um espaço intermediário entre o fantástico e o maravilhoso: é o momento em que o leitor hesita entre uma explicação racional ou sobrenatural para um evento narrado.

Sabe-se que o modernismo foi influenciado também pelas teorias da psicanálise, valorizando, portanto, os sonhos, as visões e os impulsos inconscientes como formas legítimas de expressão da experiência humana. O insólito aparece como revelação de verdades ocultas ou reprimidas. Nesse sentido, o movimento acompanha a ideia de Freud (2011), de *unheimlich* (termo em alemão para se referir à noção de estranho familiar) como aquilo que deveria permanecer oculto e retorna, gerando uma sensação de estranhamento na familiaridade.

Desenvolvimentos posteriores, como os de Nicholas Royle (2003), ampliam essa noção, ao tratar o insólito como um operador textual que perturba os sistemas de sentido e expõe a instabilidade do real. Em sua obra *The uncanny* (2003), o autor propõe uma leitura ampla e flexível do conceito de insólito, especialmente articulado à noção freudiana de *unheimlich*. Para Royle, o insólito não é apenas um tema ou gênero literário, mas um modo de leitura, uma força disruptiva que opera na linguagem e na percepção da realidade. O autor incorpora a ideia de insólito como perturbação familiar a partir da definição freudiana de *unheimlich* como aquilo que é ao mesmo tempo familiar e estranho, e a expande: “O insólito envolve sentimentos de incerteza particularmente no tocante à realidade sobre quem é o sujeito e sobre o que está sendo vivenciado¹” (Royle, 2003, p. 1). O insólito, assim, abala as fundações da identidade, da memória e da realidade objetiva. Não é algo externo, mas algo que “volta” de dentro — como um eco ou sombra do que foi reprimido.

No tocante ao insólito como experiência da linguagem, Royle (2003) destaca que o insólito se manifesta no próprio uso da linguagem literária: na repetição, na hesitação, nas interrupções e nos silêncios. Não é apenas o conteúdo que importa (como fantasmas ou acontecimentos inexplicáveis), mas a forma como a linguagem perde a estabilidade: “[...] o insólito não é simplesmente algo que pode ser tematizado ou representado: ele é a própria experiência da literatura”² (Royle, 2003, p. 15). Nesse sentido, o insólito é uma

¹ Do original: “The uncanny involves feelings of uncertainty in particular regarding the reality of who one is and what is being experienced”.

² Do original: “The uncanny is not simply something which can be thematized or represented: it is the

força desestabilizadora da leitura, uma tensão entre o que é dito e o que escapa ao dizer. A desconfiança na capacidade da linguagem de representar a realidade leva à exploração de formas novas, à experimentação sintática e à criação de imagens desconcertantes. James Joyce, em *Finnegans wake* (1939), por exemplo, leva essa experimentação ao extremo, tornando a linguagem em si um campo de estranhamento.

Outro aspecto importante tem relação com temporalidade e spectralidade, porque o insólito opera numa temporalidade complexa, marcada por retornos, assombrações e atrasos. Ele é aquilo que não desaparece e insiste em retornar — como traumas, espectros, lapsos de memória. Para Royle, as narrativas insólitas são assombradas pelas suas próprias repetições. Ainda segundo Royle, o insólito também promove uma incerteza quanto ao próprio ato de conhecer. Ele dissolve as fronteiras entre realidade e ilusão; sujeito e objeto; interior e exterior; vida e morte. A ambiguidade é o cerne do insólito moderno, ou seja, uma experiência de desorientação cognitiva e afetiva.

Essa abordagem é especialmente útil para analisarmos a obra de Faulkner e de Scott, cujas narrativas são marcadas por ciclos de lembrança, fragmentação temporal e retorno do passado. Tanto *Escapade* (1995 [1923]) quanto *The sound and the fury* (1929) exploram esse tipo de insólito: a narradora de Scott hesita entre memória, sonho e delírio — efeito da linguagem em convulsão. Na escrita de Faulkner, a realidade é narrada a partir de perspectivas subjetivas e fragmentadas, tornando o mundo narrativo instável e inquietante, ele constrói narrativas que são assombradas pela repetição de eventos e pela fragmentação do tempo e da voz. Ambos os autores criam textos que se comportam como espectros, onde o sentido nunca se estabiliza, está sempre sob suspeita.

É correto dizer que o insólito modernista rompe com a lógica da realidade objetiva e da linearidade temporal. A narrativa frequentemente apresenta situações ambíguas, eventos inexplicáveis ou realidades múltiplas que desafiam a compreensão racional do leitor. Entretanto, diferentemente da fantasia clássica, o insólito modernista não rompe completamente com o real. Em vez disso, introduz elementos estranhos dentro de uma moldura aparentemente realista, criando um efeito de inquietação e dúvida. Essa ambiguidade aproxima-se do conceito já mencionado de “estranho familiar” (*unheimlich*) de Freud, em que o conhecido se torna perturbador.

Sendo assim, o insólito na literatura modernista não é apenas um recurso estético, mas uma manifestação da crise da modernidade, da fragmentação do sujeito e da perda

experience of literature itself’.

de referências absolutas. Ele evidencia o colapso da fronteira entre o que é conhecido e o que é perturbador, operando tanto no plano formal quanto temático para desconstruir a percepção tradicional da realidade. A literatura modernista, em especial, adota o insólito como um recurso de desarticulação da realidade empírica, convertendo-o em figura de crise: da representação, da identidade, da história. No caso de Scott e Faulkner, o insólito não necessariamente se expressa por meio de elementos sobrenaturais, mas se manifesta como colapso da percepção, da memória e da linguagem.

2 Evelyn Scott: insólito, sensorialidade e corpo

Considerando que o insólito muitas vezes se manifesta no plano psicológico, as perturbações mentais, as alucinações, os traumas e os estados alterados de consciência tornam-se formas de acesso ao insólito. A subjetividade passa a ser o espaço privilegiado da estranheza. Na literatura de Evelyn Scott, por exemplo, o fluxo de consciência revela os desvios mentais e os conflitos internos das personagens, em que o insólito emerge do interior de forma sensorial e psicológica. Em *The wave* (1929b), seu romance mais ambicioso, o insólito se manifesta por meio da estrutura narrativa disjuntiva: são dezenas de capítulos curtos, alternando vozes — soldados, civis, mulheres, crianças — que não se conectam de forma linear. Um exemplo notável é o trecho em que uma personagem anônima narra, em tom fragmentado e repetitivo, a chegada de tropas à sua cidade: “Houve gritaria na rua e alguém passou pela casa às pressas – Nós ficamos quietas. Acho que segurei alguma coisa em minha mão, um balde talvez. Minha mãe não disse nada. A criança na esquina gritou de novo”³ (Scott, 1929b, p. 124). A justaposição dessas vozes e a ausência de um eixo narrativo fixo criam uma percepção esfacelada da realidade histórica, em que o insólito se instala na oscilação entre o coletivo e o individual, entre o vivido e o irrepresentável. São dezenas de pontos de vista distintos, cujas vozes se entrelaçam sem um centro organizador. Essa fragmentação desestabiliza a noção de um tempo histórico linear e racional, desdobrando a guerra civil em experiências subjetivas, interrompidas, afetivas. O real, assim, torna-se opaco, refratado por consciências que oscilam entre lucidez e delírio.

A escrita de Scott é também marcada por uma corporeidade intensa, sobretudo em *Escapade* (1995), narrativa que descreve, com riqueza de detalhes, as dificuldades

³ Do original: “There was shouting in the street and someone ran past the house. We stood still — I think I held something in my hand, a pail, perhaps. Mother said nothing. The child in the corner screamed again.”

materiais, físicas e existenciais de uma gravidez inesperada e um parto que deixou sequelas indeléveis. Não supreende, portanto, que a experiência feminina seja frequentemente atravessada por sensações de enjoo, febre, torpor, o que faz do corpo um lugar de estranhamento e dissociação. O insólito, nesse contexto, é a impossibilidade de estabilizar o sujeito ou a realidade em um registro coerente. A narrativa torna-se um campo de instabilidade perceptiva, em que a história é sentida, mais do que compreendida.

Um bom exemplo dessa corporiedade pode ser visto em suas descrições sobre dor por ocasião da cirurgia que Scott precisou fazer alguns meses depois de ter dado luz, em condições extremamente precárias, que lhe deixaram praticamente inválida:

O jovem Dr. Beach colocou alguma coisa em minha boca. O cheiro era pesado, adocicado e desagradável. Eles não estavam me dando clorofórmio suficiente. [...]. Minha língua estava sem som. ... Eu afundei dentro de um mundo abafado e de repente percebi que meu sangue estava me engasgando, que eu estava nele como em um rio. Eu era o rio e era meu próprio sangue que me atravessava de dor enquanto corria no corpo. Eu era um horror obscuro e a agonia que estava sofrendo era vermelha. [...]. Eu lutava horivelmente para expelir os monstros de dentro de mim de uma vez. Era inútil. Depois a dor deslizava, sumindo. Silêncio. Eu tinha desaparecido de mim mesma. O vazio era disforme. A escuridão tinha ido embora e eu tinha ido junto com ela (Scott, 1995, p. 109)⁴.

Digno de nota é também o aspecto associado à crítica à normatividade, já que o insólito pode se configurar como uma forma de contestação dos padrões sociais, morais ou artísticos. Muitas vezes, personagens ou situações transgridem normas de gênero, sexualidade, comportamento ou racionalidade, o que amplia o efeito de estranheza. Nesse particular, Evelyn Scott é prodigiosa

De acordo com Maun (2012), Scott faz, por exemplo, crítica contundente à ideia da “bela sulista” [*Southern belle*], afirmando que essa representação social da mulher alimenta um modelo preconceituoso e irrealista, que mulheres jovens do Sul são compelidas a desejar. Também em seu primeiro romance, *The narrow house* (1921), Scott retrata uma família sufocada pela obediência às convenções sociais, as quais são mantidas em nome das aparências. Já em *Escapade* (1995), sua primeira autobiografia, a

⁴ Do original: “Young doctor Beach put something over my mouth. The smell was thick, sweetish, and unpleasant. They weren’t giving me enough chloroform. [...] My tongue was soundless. I sank into a muffled world and realized that the blood was choking me, that I was in it like a river. I was the river and it was my own blood which made pain through me as it flowed. I was a dark horror and the agony I was suffering was red. [...] I struggled hideously to expel these monsters from me. It was no use. Then the pain flowed away. Silence. I had disappeared from myself altogether. The emptiness was formless. The darkness had gone, and I had gone with it”.

autora descreve a experiência de fuga com o amante para falar também da fuga da sociedade puritana dos Estados Unidos como um todo e, ao mesmo tempo, confrontar os valores morais e o patriarcalismo que encontrou no Brasil. Durante os cinco anos de exílio autoimposto no Brasil, Scott vivenciou pobreza extrema, isolamento social, um parto difícil e declínio radical da saúde. Tudo isso acompanhado da intensa inspiração artística comprovada na obra-prima *Escapade*.

3 O insólito em *Escapade*

Em *Escapade* (1995), romance autobiográfico e experimental, o insólito se manifesta de forma íntima e existencial. A narradora sem nome, cuja identidade se esvai ao longo do texto, encarna uma subjetividade instável e fragmentária. A ausência de um “eu” coeso revela uma crise ontológica que desafia as convenções do romance tradicional. Um exemplo desse esvaziamento pode ser visto quando a narradora afirma: “Eu não tinha um nome que eu lembrasse, nenhuma família que sentisse minha. Eu era meramente uma mulher em movimento, reagindo, suando, despertando”⁵ (Scott, 1995, p. 112). A dissolução identitária é reforçada pelo fluxo caótico da consciência, como no trecho: “O tempo se enrolava como fumaça, o passado se empolava no presente, e eu não conseguia distinguir o que eu tinha vivido do que tinha sonhado”⁶ (Scott, 1995, p. 89). Esses momentos exemplificam a maneira como a percepção da realidade se torna fragmentária e insólita, suspendendo a estabilidade narrativa e subjetiva.

As experiências sensoriais descritas são intensas e desorientadoras: a personagem passa por estados de vertigem, enjoo, febre, calor extremo – sensações que desestabilizam o corpo e revelam sua opacidade. A selva, as altas temperaturas e as paisagens tropicais do Brasil surgem como espaços de alucinação e ameaça, com atmosferas que evocam o estranho familiar freudiano: “O calor dos trópicos, ao aproximar-se do meio-dia, parece nem tanto descer do céu como emanar da terra em nuvens quentes de vapor invisível, porém palpável. [...] O calor é como uma maré pesada que me arrasta para suas profundezas”⁷ (Scott, 1995, p. 3).

⁵ Do original: “I had no name that I remembered, no family that I felt; I was merely a woman in motion, reacting, sweating, waking”.

⁶ Do original: “Time curled in on itself like smoke, the past blistered into the present, and I could not tell what I had lived from what I had dreamed”.

⁷ Do original: “The heat of the tropics as mid-day approaches seems not so much to descend from the sky as to emanate from the earth in warm clouds of invisible but palpable steam”.

Além disso, a temporalidade narrativa é errática, oscilando entre memórias, percepções desconexas e fluxos de consciência, gerando um tempo subjetivo em que o presente se dissolve. A sexualidade da protagonista também é representada de modo ambíguo e inquietante, marcada por culpa, desejo e silêncios, o que contribui para a sensação de insólito psicológico e corporal: “Quando aprendi alguma coisa sobre paixão física e a emoção violenta que poderia acompanhá-la fiquei compelida a ter vergonha de saber disso, mas eu também me glorificava nisso”⁸ (Scott, 1995, p. 9).

Esses elementos fazem de *Escapade* uma narrativa em que o insólito é a própria estrutura de percepção da personagem, refletindo a desorientação de uma mulher em deslocamento — físico, cultural e identitário — num mundo hostil e indeterminado.

4 William Faulkner: insólito e ruína ontológica

Quando *The sound and the fury* estava para ser publicado, em 1929, o editor Jonathan Cape logo pensou em Evelyn Scott para escrever um ensaio crítico, no que ela prontamente respondeu positivamente, com seu magistral *On William Faulkner's the sound and the fury* (1929a). Nesse trabalho, considerado a primeira análise profunda e extensa sobre o talentoso escritor sulista, Scott expressa grande admiração pela obra, afirmando que ela possuía uma força quase monstruosa em sua evocação da tragédia: “Potente ela é; e pode até ser descrita como ‘monstruosa’ em todas as suas implicações de tragédia; mas essa tragédia tem uma essência nobre”⁹ (Scott, 1929a, p. 5). Essa leitura de Scott reconhece a ruptura estilística e existencial promovida por Faulkner, em que a fragmentação da linguagem e da identidade serve como crítica aos modelos narrativos tradicionais. Para Scott, a singularidade da técnica de Faulkner — sua manipulação do tempo e das vozes narrativas — constitui uma forma literária legítima e inovadora, capaz de expressar as angústias profundas do sujeito moderno.

A despeito da admiração e do encorajamento de Evelyn Scott à obra de Faulkner, um fato inusitado, ou podemos até mesmo dizer insólito, diz respeito à reação do escritor à capacidade literária de sua colega de ofício e conterrânea. Sobre isso, paira o fato de que recepção crítica das escritoras modernistas nas primeiras décadas do século XX

⁸ Do original: “When I learned something of physical passion and of the violent emotion which might accompany it I was compelled to feel shame for my knowledge, but I glorified in it also. I wanted to construct a universe in which everything was included”.

⁹ Do original: “Powerful it is; and it may even be described as ‘monstrous’ in all its implications of tragedy; but such tragedy has a noble essence”.

esteve profundamente atravessada por estruturas patriarcais que relegavam sua produção literária a um segundo plano em relação à de seus colegas homens. No caso de Evelyn Scott, cuja obra inovadora antecipa em muitos aspectos as técnicas narrativas de William Faulkner, é emblemático o modo como sua escrita foi tratada pelos pares contemporâneos. Segundo Callard (1985), a expressão *pretty good for a woman* (“até que é boa para uma mulher”), atribuída a Faulkner, passou a circular na crítica literária como um resumo da condescendência masculina em relação à produção feminina. O elogio aparentemente positivo, mas estruturado em uma lógica de comparação hierárquica, indica que a obra e a apropriação estilística que permitiram que autores como Faulkner fossem assemelhados à escritora não é julgada por seus próprios méritos, mas apenas em função de seu gênero.

Essa forma de desqualificação implícita é apontada por estudiosas como Dawn Trouard (1995), que analisa o modo como autoras como Djuna Barnes, Katherine Anne Porter e Evelyn Scott foram lidas a partir de categorias que as afastavam do cânone modernista, mesmo quando empregavam recursos narrativos de vanguarda, como o fluxo de consciência, a fragmentação temporal e a construção subjetiva da voz narrativa. Nesse cenário, a ausência de reconhecimento público por parte de Faulkner a qualquer possível influência da obra de Scott pode ser lida como um gesto representativo do apagamento sistemático das mulheres escritoras na formação do modernismo norte-americano.

A crítica feminista contemporânea tem buscado reavaliar essas relações, expondo os mecanismos de silenciamento da condição de gênios literários como Evelyn Scott. O uso de expressões condescendentes, como *pretty good for a woman*, ajuda a iluminar essa desigualdade e questionar a forma como o valor literário foi (e, em muitos casos, ainda é) construído sobre critérios marcadamente sexistas.

Voltando ao insólito, em Faulkner, ele assume uma forma mais próxima do gótico e do trágico. Em contos como “A rose for Emily”, a temporalidade estagnada, a presença de um cadáver escondido — “[...] o corpo aparentemente tinha deitado em uma atitude de abraço [...]. O que havia restado dele, apodrecido embaixo do que havia restado do pijama”¹⁰ (Faulkner, 1995, p. 130) —, e a atmosfera de decadência instauram uma lógica insólita, que subverte a separação entre vida e morte, passado e presente. A casa de Emily torna-se um espaço espectral, condensando a ruína simbólica do Sul e o colapso das normas sociais.

¹⁰ Do original: “[...] the body had apparently once lain in the attitude of an embrace... What was left of him, rotted beneath what was left of the nightshirt”.

Já em *The sound and the fury* e *Absalom, Absalom!*, o insólito emerge da linguagem. A narrativa se fragmenta em múltiplas vozes e temporalidades entrelaçadas, de forma a criar um mundo em que o tempo é circular, opressivo e indiscernível. O insólito aqui é ontológico: as personagens vivem assombradas por um passado que não passa, por histórias que não cessam de ser recontadas. A realidade é contaminada por espectros, memórias e silêncios.

5 Comparando estratégias do insólito

A obra de Evelyn Scott, em particular *Escapade* (1995 [1923]), manifesta um uso do insólito literário que se afasta do sobrenatural tradicional e se inscreve na chave modernista da estranheza subjetiva e da fragmentação da experiência. O insólito, aqui, emerge menos como evento fantástico e mais como instabilidade perceptiva, disjunção temporal, alucinação psíquica e deslocamento existencial. Essa abordagem coincide com a formulação de Nicholas Royle (2003, p. 1), segundo o qual o insólito moderno — ou *the uncanny* — está ligado à experiência de “desfamiliarização radical do familiar”.

Em *Escapade*, essa desfamiliarização se dá sobretudo pela forma narrativa: o relato autobiográfico da fuga de Scott com Cyril Kay-Scott para o Brasil assume a forma de uma consciência em estado de crise, que hesita entre o real e o imaginado, o vivido e o fantasiado. A temporalidade é desestruturada, o espaço é instável e os acontecimentos são filtrados por uma subjetividade intensamente emotiva, sensorial, muitas vezes perturbada.

Por exemplo, em uma das passagens do romance autobiográfico, a narradora afirma: “Eu fico esmagada pela cidade que se precipita sobre nós [...]. Não lembro de nada [...]. Eu quero sentir, sentir qualquer coisa — quero me purgar da turgidez dos pensamentos que vêm até mim enquanto sento aqui sozinha dia após dia”¹¹ (Scott, 1995, p. 13).

Essa descrição em que o espaço urbano se desfaz em sensações e estados psicológicos se aproxima do que Freud chamaria de o estranho inquietante (*das Unheimliche*), e que será mobilizado na tradição modernista como forma de romper com a lógica objetiva e racional do realismo oitocentista.

¹¹ Do original: “I am crushed by the city which precipitates itself upon us from the looming mountains. ...I remember nothing... I want to feel, to feel anything – to purge myself of the heavy turgidness of the thoughts that come to me as I sit alone day after day”.

De modo semelhante, em *The sound and the fury* (1929), William Faulkner estrutura os capítulos sob diferentes perspectivas subjetivas, sendo o primeiro — narrado por Benjy, um homem com deficiência cognitiva — particularmente relevante para essa discussão. Benjy percebe o mundo de maneira descontínua, com impressões sensoriais caóticas, sem linearidade, produzindo uma sensação constante de estranhamento da realidade ordinária: “A lata de chá cheirava como as árvores. O chão continuava inclinado e eu não conseguia mais sentir as rodas. Elas me levavam para o fogo”¹² (Faulkner, 1929, p. 7).

Essa linguagem fragmentária, sensorial e não lógica se articula ao que Todorov (1970) classificaria como estranheza ambígua, ou seja, uma narrativa em que não se sabe ao certo se os eventos são reais ou delirantes, internos ou externos. Assim como Scott, Faulkner constrói sua experiência do insólito não por meio do fantástico explícito, mas a partir da instabilidade da percepção e da linguagem, gerando um mal-estar cognitivo no leitor.

É relevante observar que *Escapade* foi publicado seis anos antes de *The sound and the fury*, o que reforça a tese de que Scott foi pioneira nessa forma de abordar o insólito pela via da subjetividade transtornada e da dissolução do tempo narrativo — características que, mais tarde, seriam consagradas na crítica pela obra de Faulkner.

Enquanto a crítica modernista consagrou o experimentalismo de Faulkner como expressão de genialidade masculina, a obra de Evelyn Scott permaneceu à margem, muitas vezes lida como idiossincrática ou excessivamente emocional — uma leitura atravessada pelo gênero da autora, como já apontado. A leitura feminista contemporânea busca resgatar essa injustiça crítica, apontando não apenas as afinidades estilísticas, mas também os modos distintos como o insólito é operado por Scott e silenciado pela crítica. Ambos os autores compartilham o uso do insólito como ruptura das formas tradicionais de narrar, mas o fazem por vias diferentes. Scott foca no corpo e na sensorialidade, transformando a história em experiência afetiva e desorganizada. Faulkner, por sua vez, transforma a linguagem e o espaço em zonas de contaminação simbólica, onde o insólito revela a persistência da ruína histórica.

A recepção de Faulkner à obra de Scott e o uso da expressão *pretty good for a woman* é fundamental para compreender tanto o apagamento sistemático das escritoras, como esse apagamento dentro do próprio tema do insólito: o fato de uma mulher dominar

¹² Do original: “Caddy smelled like trees. The ground kept sloping and I couldn’t feel the wheels anymore. They took me to the fire”.

uma técnica narrativa de vanguarda antes de um homem a quem ela própria ajudou a tornar-se canônico foi, para o sistema patriarcal da época, um evento “insólito” em si. Nesse caso, tratava-se de um movimento que precisava ser contido ou desvalorizado por meio da condescendência para não desestabilizar o *establishment* literário da época. A expressão de Faulkner deve ser lida não como uma apreciação gentil, mas como um mecanismo discursivo de desqualificação, um ritual discursivo de contenção do insólito: ao reduzir a conquista estética de Scott a uma exceção de gênero, reinscreve-se a hierarquia que garante a supremacia das obras de autores homens.

A narrativa insólita de Scott pode ser lida como uma forma de escrita feminina, no sentido de Hélène Cixous: uma linguagem que rompe com a lógica fálica da linearidade, da transparência e da estabilidade do sujeito. Segundo Cixous (2007, p. 31), “[...] a mulher deve escrever-se: a mulher deve escrever sobre as mulheres e fazer vir as mulheres à escrita, da qual foram afastadas violentamente”. Essa escrita do corpo, que se insurge contra a normatividade patriarcal, encontra eco nas personagens femininas de Scott, cujas experiências fragmentárias e sensoriais subvertem a unidade identitária e narrativa. Uma escrita que desafia as lógicas patriarcais de continuidade, totalidade e coerência. Faulkner, por outro lado, encena o colapso da identidade sulista masculina por meio de figuras trágicas e lugares assombrados. Em ambos os casos, o insólito é estratégia de revelação de crises culturais profundas.

6 O insólito como resistência estética e política

Como podemos observar, o insólito, nas obras de Evelyn Scott e William Faulkner, não é mero recurso estético, mas um discurso no sentido de, na linguagem, permitir uma leitura crítica que desestabiliza os regimes de verdade, identidade e história. Em Scott, o discurso insólito está vinculado à corporeidade, à subjetividade feminina e ao trauma; em Faulkner, à ruína simbólica e à temporalidade espectral. A aproximação entre os dois autores permite perceber como o modernismo sulista se constitui por meio de uma poética do estranho, do inquietante, do que escapa ao controle da razão e da narrativa clássica. Tal poética, ao abrir frestas no real, possibilita novas formas de representação e resistência.

Evelyn Scott, sobretudo em *Escapade* (1995), revela que o insólito modernista não se limita a uma estratégia formal de experimentação narrativa, mas atua como instrumento de resistência subjetiva e contestação ideológica. A descontinuidade

temporal, a fragmentação do eu, o estranhamento do espaço e a desordem sensorial operam como marcas de uma consciência em ruptura com os valores normativos da sociedade patriarcal, puritana e colonialista do início do século XX.

No plano temático, *Escapade* é o relato ficcionalizado de uma transgressão biográfica: a fuga de Evelyn com Cyril Kay-Scott, um pesquisador famoso, casado e pai de quatro filhos. A escolha de narrar essa experiência de modo desordenado, não linear, emocionalmente intenso e perceptivamente instável revela um gesto duplo. Por um lado, contestar o discurso hegemônico sobre o que é “realidade” e “ordem”, e por outro, afirmar a legitimidade de uma subjetividade feminina que rompe com o modelo burguês da domesticidade.

Como observa Susan Stanford Friedman (1998), muitas mulheres modernistas utilizaram a fragmentação e o insólito como forma de resistência aos regimes discursivos de controle da mulher, seja pela ciência, pela religião ou pela moral. Em *Escapade*, a narradora descreve momentos em que o ambiente se dissolve em percepções confusas, alucinatórias, como na seguinte passagem:

À medida que a chuva se forma as árvores ficam escuras. Árvores escuras fazem a noite clara em um brilho onde as nuvens são como peixes. O céu penetra sua própria distância. Não existe céu. [...] as montanhas abarcam nossa morte, suavemente, tão suavemente, em um grande abraço (Scott, 1995, p. 188)¹³.

A paisagem brasileira onde Scott viveu a maior parte do seu exílio autoimposto — aqui, ao mesmo tempo real e simbólica — torna-se uma metáfora do caos interior, mas também do território fora das normas, um espaço liminar que desafia a racionalidade colonial, o tempo cartesiano e a moral protestante anglo-americana. Esse uso do insólito geográfico e psicológico como forma de se desprender das amarras sociais é um gesto político de desnaturalização do mundo ocidental masculino.

A crítica feminista pós-colonial tem interpretado esse deslocamento de Scott para o sul global como uma busca de reconfiguração identitária, mas também como um risco de reiteração de fantasias coloniais. No entanto, a força do insólito em *Escapade* reside justamente na recusa de estabilização: o Brasil não aparece como paraíso exótico nem

¹³ Do original: “Hill dark. As rain gathers trees go black. Dark trees make bright night in a silverness of afternoon where the clouds are like fish. The sky enters its own distance. There is no sky. [...] the mountains enclose our death, gently, so gently, in a vast embrace [...] from which there is no escape. But I do not wish to escape”.

como inferno primitivo, mas como um espaço em constante colapso sensorial, uma zona de instabilidade que reflete a condição psíquica da narradora e desestabiliza o olhar colonial.

Em contraste, a obra de William Faulkner — embora também insista no insólito como desintegração da experiência e crítica social — tende a trabalhar com figuras masculinas em crise, cujo sofrimento é dramatizado com densidade existencial e, muitas vezes, vinculado à perda de uma ordem simbólica (familiar, sulista, racial). Ainda que Faulkner critique as estruturas do Sul, há, como observa Duck (2006), certa nostalgia reacionária em suas construções. Já Scott não lamenta a perda da ordem; ela destrói essa ordem por dentro, narrativamente, e o insólito é a ferramenta dessa destruição.

Assim, o insólito na obra de Evelyn Scott é estético, mas também ético e político: revela a crise de um sujeito que se recusa a ser contido por convenções de gênero, por normas sociais fixas e por discursos de autoridade. A autora antecipa, nesse sentido, uma escrita de deslocamento radical — tanto formal quanto existencial — que desafia as fronteiras entre o normal e o estranho, o centro e a margem, o masculino e o feminino, o norte e o sul.

Conclusão

A análise comparativa entre *Escapade* (1995 [1923]), de Evelyn Scott, e *The sound and the fury* (1929), de William Faulkner, permite compreender como o insólito ocupa um lugar central na estética modernista de ambos os autores — ainda que sua recepção crítica e reconhecimento institucional tenham seguido trajetórias profundamente desiguais. Enquanto Faulkner foi alçado ao panteão dos grandes inovadores da prosa ocidental, Scott permaneceu à margem, muitas vezes desconsiderada ou lida sob lentes condescendentes, como exemplifica a frase atribuída a Faulkner, *pretty good for a woman*, cuja carga simbólica revela o funcionamento sexista do campo literário do século XX.

Ambos os autores mobilizam o insólito como estratégia formal de desestabilização: seja pela fragmentação da linguagem, pela não linearidade temporal ou pela representação de estados psíquicos em colapso. No entanto, em Evelyn Scott, essa desestabilização está intrinsecamente vinculada a uma forma de resistência subjetiva e política, que questiona as representações sociais de gênero, as instituições familiares e os discursos coloniais. O insólito, em sua obra, não é apenas um efeito estético, mas um

meio de subverter a lógica do mundo normativo – uma forma de inscrever a diferença, o excesso e o deslocamento como valores centrais de sua poética. Na obra de Evelyn Scott, a fragmentação narrativa, a desordem sensorial, a atenção ao corpo e às pulsões não são apenas recursos formais, mas uma forma de encarnar a resistência contra a ordem patriarcal, racionalizante e hierárquica. Isso a aproxima da noção de *écriture féminine* formulada por Hélène Cixous, em *Le Rire de la Méduse* (1975), que entende a escrita feminina como aquela que “desordena” e “inunda” as estruturas do discurso tradicional, abrindo espaço para outras sensibilidades. Assim, Scott não apenas “representa” a resistência por meio de enredos ou personagens, mas torna a própria forma textual um ato político.

A comparação com Faulkner permite lançar luz sobre a antecipação estética de Scott, bem como sobre os mecanismos de apagamento que relegaram sua obra a uma posição secundária no cânone modernista. Reconhecer essa assimetria implica não apenas revisitar o valor literário de Scott, mas também repensar os critérios de consagração crítica que historicamente privilegiaram a genialidade masculina em detrimento da inovação feminina.

O insólito modernista, nesse contexto, emerge como um campo fértil para a crítica literária contemporânea, não apenas como categoria formal, mas como sintoma das tensões culturais e políticas que atravessaram a modernidade. Recolocar Evelyn Scott no centro desse debate é também um gesto crítico de reescrita da história literária — um esforço para recuperar vozes silenciadas e desestabilizar os cânones instituídos por meio de uma leitura atenta às formas de estranhamento e dissidência que estruturam sua obra.

REFERÊNCIAS

CALLARD, D. **Pretty good for a woman: the enigmas of Evelyn Scott**. New York, London: Norton & Company, 1985.

CIXOUS, H. **O riso da Medusa**. Trad. Claudia Schilling. Rio de Janeiro: Record, 2007.

DUCK, L. A. **The nation's region: Southern modernism, segregation, and U.S. nationalism**. Athens: University of Georgia Press, 2006.

FAULKNER, W. **Absalom, absalom!**. New York: Vintage Books, 1990.

FAULKNER, W. A Rose for Emily. In: FAULKNER, W. **Collected stories of William Faulkner**. New York: Vintage International, 1995.

FAULKNER, W. **The sound and the fury**. New York: Vintage Books, 1990.

FRIEDMAN, S. S. **Mappings**: feminism and the cultural geographies of encounter. Princeton: Princeton University Press, 1998.

FREUD, S. O estranho (Das unheimliche). In: FREUD, S. **Obras completas**. Vol. XVII. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

JONES, P.; SCURA, D. **Evelyn Scott**: recovering a lost modernist. Knoxville, USA: University of Tennessee Press, 2001.

JOYCE, J. **Finnegans wake**. London: Faber & Faber, 1939.

MACKETHAN, L. **The dream of arcady**: place and time in Southern literature. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.

MAUN, C. **Mosaic of fire**: the work of Lola Ridge, Evelyn Scott, Charlotte Wilder and Kay Boyle. South Carolina: University of South Carolina Press, 2012.

ROYLE, N. **The uncanny**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

SCOTT, E. **The narrow house**. New York: Boni & Liveright, 1921.

SCOTT, E. **On William Faulkner's the sound and the fury**. New York: Jonathan Cape & Harrison Smith, 1929a.

SCOTT, E. **The wave**. New York: Cape & Smith, 1929b.

SCOTT, E. **Escapade**. Virginia: The University Press of Virginia, 1995.

SCOTT, E. **The wave**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

SCURA, D. Afterword. In: SCOTT, E. **Escapade**, Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1995.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Artur Morão. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TROUARD, D. Gender trouble and the modernist anon: the case of Evelyn Scott. In: BENSTOCK, S. (org.). **Women of the left bank**: Paris, 1900–1940. Austin: University of Texas Press, 1995. p. 364-382.

WHITE, M. **Fighting the current**: the life and work of Evelyn Scott. Louisiana: Louisiana State University Press, 1998.

Data de submissão: 09/07/2025

Data de aprovação: 27/09/2025