

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Yasmim Naif Amin Mahmud Kader

**O PRESENTE COMO SOM, O PASSADO COMO FÚRIA: A RUÍNA
NO TEMPO-ESPAÇO EM THE SOUND AND THE FURY DE
WILLIAM FAULKNER**

Santa Maria, RS, Brasil

2019

Yasmim Naif Amin Mahmud Kader

**O PRESENTE COMO SOM, O PASSADO COMO FÚRIA: A RUÍNA
NO TEMPO-ESPAÇO EM THE SOUND AND THE FURY DE
WILLIAM FAULKNER**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade federal de Santa Maria (UFSM, RS), para a realização do exame de qualificação para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof^a. Dr. Vera Lucia Lenz Vianna da Silva

Santa Maria, RS, Brasil

2019

Kader, Yasmim Naif Amin Mahmud

O passado como som, o presente como fúria: a ruína no tempo-espaço em *The Sound and The Fury* de William Faulkner / Yasmim Naif Amin Mahmud Kader.- 2019.
115 p.; 30 cm

Orientadora: Vera Lucia Lenz Vianna da Silva
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2019

1. Literatura 2. Literatura Norte-Americana I. Lucia Lenz Vianna da Silva, Vera II. Título.

Yasmim Naif Amin Mahmud Kader

**O PRESENTE COMO SOM, O PASSADO COMO FÚRIA: A RUÍNA NO TEMPO-
ESPAÇO EM THE SOUND AND THE FURY DE WILLIAM FAULKNER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 19 de Março de 2019



Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, Dra. (UFSM).



Marta Ramos Oliveira, Dra. (UFRGS)



Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e minha vó que sempre estiveram lá por mim: obrigada por me entenderem e me incentivarem apesar de tudo.

À Cecy (*in memoriam*) que esteve ao meu lado desde o começo, mas, infelizmente, não pode estar no fim: obrigada por fazer das minhas madrugadas com a dissertação menos solitárias, sem nunca ter dito uma palavra, somente miados.

À professora Vera Lucia Lenz Vianna da Silva pela dedicação e paciência ao longo desses dois anos na companhia de Faulkner.

Àqueles que me ouviram reclamar constantemente da dissertação e me fizeram acreditar que eu era capaz de finalizar essa etapa.

À CAPES, pelos dois anos de incentivo e fomento à pesquisa.

“The saddest thing about love, Joe, is that not only
the love cannot last forever, but even the heartbreak
is soon forgotten.”
— **William Faulkner**

“Perhaps they were right putting love into books.
Perhaps it could not live anywhere else.”
— **William Faulkner**

RESUMO

O PRESENTE COMO SOM, O PASSADO COMO FÚRIA: A RUÍNA NO TEMPO-ESPAÇO EM THE SOUND AND THE FURY DE WILLIAM FAULKNER

Autora: Yasmim Naif Amin Mahmud Kader
Orientadora: Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva

Como um dos escritores mais influentes de seu tempo, o norte-americano William Faulkner deixou um legado de romances que nos coloca diante do homem em seu estado mais cru: um homem atormentado por um passado que o assombra e assombrará enquanto houver presente. Porque o homem é o somatório de suas desgraças, já dizia um dos personagens de *The Sound and The Fury* (1929) — romance cuja dissertação se voltará. Sob o viés espaço-temporal, o presente estudo será focado nos quatro personagens-narradores dos quatro respectivos capítulos do livro com o intuito de ressaltar a possível existência de um “sentimento de ruína” em cada um deles, os levando a um “antagonismo” contra si mesmos. Dessa forma, acarretando em “fins trágicos”. Embasado com as teorias de espaço de Brandão (2013) e Lins (1976) entre outros; as de tempo de Moisés (2006) e Richardson (2012); e, por fim, as de tempo-espaço de Bakhtin (2012), a pesquisa tem como pretensão discutir se é possível um personagem encontrar um fim em si mesmo a partir do contexto e, conseqüentemente, do tempo que habita. A partir disso, revelar como é construído esse sentimento.

Palavras-chave: Ruína; Tempo; Espaço; Antagonismo; Personagem.

ABSTRACT

THE PRESENT AS SOUND, THE PAST AS FURY: THE RUIN IN TIME-SPACE IN THE SOUND AND THE FURY OF WILLIAM FAULKNER

Author: Yasmim Naif Amin Mahmud Kader

Advisor: Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva

As one of the most influential writers of his time, William Faulkner has left a legacy of novels that sets us before the man in his truest state: a man tormented by a past that haunts and will haunt him as long as there is present. Because the man is the sum of his misfortunes, said one of the characters from *The Sound and The Fury* (1929) - a novel this study will focus. Under the space-time theories, the present study will shed light on the four characters that narrate the four chapters of the book in order to highlight the possible existence of a "feeling of ruin" in each of them, leading them to an "antagonism" against themselves. In this way, leading to "tragic ends" of those characters. Based on the theories of space by Brandão (2013) and Lins (1976) among others; theories of time by Moisés (2006) and Richardson (2012); and Bakhtin's time-space (2012), the research aims to discuss if it is possible for a character to find an end in himself from the context and, consequently, from the time it inhabits. The present study aims to reveal how this feeling is built.

Keywords: Ruin; Time; Space; Antagonism; Character.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. WILLIAM FAULKNER: CONSIDERAÇÕES SOBRE SUA OBRA	16
1.1 OS RASTROS DA GUERRA (CIVIL) NA LITERATURA NORTE-AMERICANA	24
2. AS CONCEPÇÕES DE TEMPO-ESPAÇO NO CONTEXTO LITERÁRIO E NO ÂMBITO DE <i>THE SOUND AND THE FURY</i>	35
2.1 “QUE É, POIS, O TEMPO?” CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEMÁTICA NA LITERATURA E NA OBRA DE WILLIAM FAULKNER	45
2.2 O TEMPO EM WILLIAM FAULKNER	52
3. ASPECTOS DA NARRATIVA E DA TEMPORALIDADE-IMPRECISA NO ROMANCE DE WILLIAM FAULKNER	58
3.1 O TEMPO E O ESPAÇO IMPRECISO DE BENJAMIN COMPSON	65
3.2 O TEMPO IMPOSSÍVEL E O ESPAÇO FRAGMENTADO DE QUENTIN COMPSON	75
3.3 O TEMPO NO ESPAÇO DE JASON COMPSON E DILSEY	85
4. A RUÍNA COMO SOM E FÚRIA NA FAMÍLIA COMPSON	91
4.1 A MÃE, O PAI E A HERANÇA	91
4.2 QUENTIN E JASON COMPSON	97
4.3 DILSEY E BENJAMIN COMPSON	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

“Perhaps they were right putting love into books. Perhaps it could not live anywhere else.” (William Faulkner)

O desejo de desbravar um dos textos mais aclamados de William Faulkner, surgiu-me no meu quarto (e último) ano da graduação. Entre tantos temas e autores sugeridos, deparei-me com *O Som e a Fúria*. Minha primeira leitura foi um caos; o mesmo caos que permeia o livro, essa história cheia de som e fúria, sem nada a significar, mas com muito a dizer¹. Na segunda vez que me aventurei pelas páginas, obstinada, percebi que o desafio de ler poderia ser também o desafio de analisar a obra. O pouco tempo, porém, não me permitiu estudar o livro como eu gostaria: meu trabalho final de graduação se focou apenas nos dois primeiros capítulos da narrativa e transmitiu um sentimento de *inacabado*. Como, afinal, discutir um livro complexo e grandioso em páginas limitadas? Foi por isso que persisti e insisti em continuar com meu estudo na pós-graduação.

Contudo, diferente de minhas intenções no começo da minha vida acadêmica, procuro percorrer outros caminhos, dizer outras palavras e viver outras leituras; hoje, amadurecidas. A partir desse ponto de vista, um dos primeiros objetivos é dissertar sobre a fortuna literária que William Faulkner escreveu para falar de sua terra e de seu povo, arruinados por uma ideologia e uma guerra que eles não gostariam de ter perdido. Sabe-se que a Guerra Civil Americana determinou a história dos Estados Unidos, terminando com a segregação entre Norte e Sul, embora as ideologias dessas regiões tenham entrado em conflito e ruína por muitos anos após o fim da guerra. A doutrina do Velho Sul, seu histórico de escravidão, de aristocracia e superioridade permaneceu vivo no coração daqueles que se intitulavam como os *não-conquistados*², incapazes de aceitar o fim da antiga ordem que viviam.

¹ O uso da construção “sem nada a significar, mas com muito a dizer” faz uma referência ao texto de William Shakespeare, *Macbeth* (1611), do qual, segundo entrevistas, Faulkner se inspirou para o título e a narrativa de *The Sound and The Fury* (1929). No original do escritor inglês, “[life] is a tale, told by an idiot, full of sound and fury signifying nothing”.

² O uso do itálico e a escolha de vocabulário se deram com a intenção de fazer uma referência ao livro *The Unvanquished* de William Faulkner, publicado em 1923 e contextualizado no condado de Yoknapatawpha, durante a Guerra Civil Americana.

Nesse contexto, nascido no Sul entre as saturações de um passado glorioso, William Faulkner se preocupou em escrever sobre essa cultura, sobre as recordações de um passado que, parafraseando o próprio autor, *nunca é passado, nunca está morto*. Ele, porém, não buscava idolatrar a ideologia do Velho Sul, pelo contrário; a intenção de Faulkner era criticar aquela ordem incapaz de viver o presente e somente capaz de se encontrar no passado. Não é por menos que grande parte de sua obra esteja ambientada no condado ficcional de Yoknapatawpha, criado por ele às sombras de sua terra natal, o Mississippi:

O condado de Faulkner em Yoknapatawpha era, naturalmente, seu próprio condado de Lafayette, Mississippi, e os condados vizinhos. Como o Mississippi, Yoknapatawpha tinha regiões. Ao redor do rio, a terra era plana, escura e rica, e ao longo dos tempos as águas impetuosas [...] despejaram dinheiro nos bolsos da aristocracia do algodão, nos Campsons, Sartorises, Sutpens e McCaslins do mundo fictício de Faulkner. [...] Yoknapatawpha era Mississippi, e também era todo o sul. (WILLIAMSON, 1993, p. 11, [tradução minha]).³

Os textos que ele criou, as narrativas que desenvolveu, foram contadas em sua maioria, ancoradas na técnica do fluxo de consciência, consagrada por James Joyce no aclamado *Ulysses* (1922), que influenciou dois de seus romances mais conhecidos: *The Sound and The Fury* (1929) e *As I Lay Dying* (1931). Nas palavras de Weinstein (2012), “essas duas obras-primas, embora originais e merecedoras de suas reputações, possam ter sido concebidas sem Joyce — mas não escritas sem a influência dele.” (WEINSTEIN, 2012, p. 116, [tradução minha])⁴. Para o estudioso, William Faulkner estendeu o uso do fluxo de consciência a um efeito dramaticamente divergente: mais poético do que trivial. Mas ainda com essa diferença, o autor permaneceu com a técnica de Joyce para escrever a “rapidez” da consciência de um indivíduo, “narrando suas voltas e reviravoltas não

³ No original: Faulkner's Yoknapatawpha County was, of course, his own Lafayette County, Mississippi, and the surrounding counties. Like Mississippi, Yoknapatawpha had regions. In the river bottoms the land was flat, dark, and rich, over the ages by rushing waters [...] dropping money into the pockets of the cotton aristocracy, the Campsons, Sartorises, Sutpens, and McCaslins of Faulkner's fictional world. [...] Yoknapatawpha was Mississippi, and it was also all the South. (WILLIAMSON, 1993, p. 11).

⁴ No original: these two masterpieces, however original and deserving their reputation, may be conceivable without Joyce — but they are not *writable* without him. (WEINSTEIN, 2012, p. 116).

gramaticais, capturando sua imprevisibilidade incomum.” (WEINSTEIN, 2012, p. 117, [tradução minha])⁵.

Se pensarmos em *The Sound and The Fury* (1929) como exemplo, Faulkner precisou quebrar com toda uma tradição de escrita de problemas internos, iniciados por Henry James, para encontrar um caminho para demonstrar a angústia de Quentin Compson, o narrador do segundo capítulo do romance. O que me refiro aqui é na tradição que insiste em uma sintaxe apropriada e uma gramática coesa — como, nesse caso, *Sartoris* (1929), publicado pouco antes de *The Sound and The Fury*, é capaz de revelar.

Pensando a partir dessa perspectiva, o que se pretende com o presente estudo é muito mais que analisar a técnica de William Faulkner — o fluxo de consciência —; mas, sim, o mundo ficcional implícito em *The Sound and The Fury*, ou seja, como isso se reflete negativamente em seus personagens e qual peso a antiga ordem exerce sobre eles dentro da técnica usada pelo autor. O objetivo principal dessa dissertação, então, **é analisar e elencar os fatores que levam as personagens a serem tocadas por um sentimento de “ruína” na narrativa, apontando, dessa forma, um caráter destrutivo, quase antagônico, que elas desenvolvem contra si**, especialmente visível na figuração de personagens como Quentin ou Jason.

Sobre a questão do antagonismo, é pertinente esclarecer que o que se quer aprofundar é como se dá a deterioração na consciência de um personagem e quais os fatores que influenciam essa construção negativa, sejam eles externos ou internos. Contudo, em um primeiro momento, é pertinente ressaltar uma definição básica do termo “antagonista”. Moisés (2012) menciona que “atualmente, considera-se antagonista o personagem que se defronta o protagonista. De modo genérico, é sinônimo de competidor e adversário” (MOISÉS, 2012, p. 27). No entanto, embora não haja um estudo aprofundado acerca do tema, e não é a intenção de fazê-lo com a dissertação, podemos afirmar que um antagonista nem sempre será um personagem físico — mas, sim, uma limitação, uma instituição, um objeto ou um fator psicológico, cultural, político ou social que permeia o campo ficcional do livro. Podemos pensar na questão do

⁵ No original: narrating its ungrammatical twists and turns, [...] capturing its quirky unpredictability. (WEINSTEIN, 2012, p. 117).

antagonista como algo, uma força, que oblitera o senso de agenciamento do sujeito, o que acaba por impedir e afetar sua interação com o mundo que o cerca. Assim sendo, o sujeito se revela em toda sua dinâmica conflitual: com ele próprio e com relação aos outros. Esse modo de agir e pensar implica em um afastamento do sujeito nas relações pessoais, culturais e políticas do momento em que vive. Esgota-se, por fim, a possibilidade de adquirir voz ativa e de intervir nas instâncias que decidem o poder.

Contudo, com a substituição do termo na maioria dos casos, será empregado o termo *sentimento de ruína* para se remeter a essa questão antagonista. Nesse caso, serão considerados os fatores externos aos personagens, o tempo-espaço que elas se localizam, para melhor entender como essa questão se desenvolve para cada um. A análise, dessa forma, concentrar-se-á no fluxo de consciência em que a narrativa dos três primeiros personagens é apresentada e a narração onisciente do quarto personagem. Ancorado a isso, o primeiro objetivo específico dessa dissertação é (a) **investigar de que maneira o contexto em que as personagens estão inseridas pode influenciar a perspectiva antagonista** — o sentimento de ruína recém ressaltado.

Dessa forma, far-se-á uma inter-relação com a questão do *cronotopo*, elaborada por Bakhtin, com o tempo-espaço de *The Sound and The Fury*. Contudo, antes disso, no primeiro capítulo, **William Faulkner: considerações sobre sua obra**, será feita uma introdução a fortuna literária do escritor. Posteriormente, no subcapítulo, **Os Rastros da Guerra (Civil) na Literatura Norte-Americana**, discutir-se-á a temática de um modo breve para, a partir disso, chegar a William Faulkner — uma vez que o tema é recorrente nos romances do autor, principalmente o que concerne a Guerra Civil Americana. Nesse mesmo subcapítulo, por conseguinte, far-se-á uma discussão sobre a questão do mito sulista no pós-guerra, construído por aqueles que, com a derrota na guerra, idealizaram um heroísmo nostálgico de seu passado. Essa discussão se entrelaçará também com a ordem do Velho Sul na obra de William Faulkner, ou seja, será ressaltado a ideologia dos personagens conectados a uma ordem, que embora tenha sido derrotada, não é capaz de abandonar seus antigos ideais — o que é o caso de *The Sound and The Fury*, obra a ser analisada a fundo na dissertação.

E é sobre o espaço-tempo que o segundo capítulo, **As concepções de tempo-espaço no contexto literário e no contexto de *The Sound and The Fury***, dissertará, que estará ancorado no segundo objetivo específico da pesquisa que é (b) **discutir a importância do tempo-espaço dentro da trama narrativa — bem como a forma que os personagens o interpretam a partir de suas concepções — e seu caráter destrutivo**. Na primeira parte, será feita uma introdução acerca do espaço dentro do campo literário e sua importância para textos como o de William de Faulkner. De um modo geral, será discutido como a concepção é encarada por diversos teóricos — desde suas categorizações e suas limitações. Nessa perspectiva, após a introdução, será focado às questões *cronotópicas* do espaço ficcional da obra e de Yoknapatawpha, ligando a discussão a um fator de extrema importância nos textos de Faulkner: o tempo. Conseqüentemente, o subcapítulo, **“Que é, pois, o tempo?” Considerações sobre a temática na literatura e na obra de William Faulkner**, fará uma discussão breve referente ao tempo para, dessa forma, sustentar algumas definições que serão usadas e revistas ao longo da análise em conjunto com o espaço anteriormente discutido. Na parte seguinte, desenvolver-se-á um segundo subcapítulo, **O Tempo em William Faulkner**, para apresentar a discussão da temática de um modo mais específico, abordando alguns dos diversos romances do autor em que o tempo serve como o fio condutor da narrativa.

Por sua vez, a técnica de William Faulkner será abordada no terceiro capítulo da dissertação como um modo “criar”, sob o viés do autor, uma impressão de temporalidade imprecisa nas narrativas — o que é o caso do romance a ser analisado. Dessa forma, intitulado como **Aspectos da Narrativa e da Temporalidade-Imprecisa no Romance de William Faulkner**, o capítulo será focado, em primeiro momento, em uma breve discussão do uso da técnica do fluxo de consciência para, posteriormente, ancorar um debate referente à temporalidade imprecisa desse. É a partir dessa discussão que entraremos na perspectiva de William Faulkner: no subcapítulo seguinte, **O Tempo Atemporal e o Espaço Impreciso de Benjamin Compson**, será abordado a primeira análise do capítulo inicial do livro, que, embasado na técnica e nas categorias temporais vistas anteriormente, analisará o tema do tempo-espaço na perspectiva do personagem-narrador. O mesmo será feito nos subcapítulos seguintes: **o Tempo**

Impossível e o Espaço Fragmentado de Quentin Compson, que, dentro da análise, ainda nesse capítulo sob a ótica do fluxo de consciência, far-se-á uma tentativa de aproximação dessa técnica com a teoria desenvolvida pelo estudioso Bakhtin, usando, assim, o segundo capítulo de *The Sound and The Fury* para exemplificar a referida possibilidade. Esse capítulo estará centrado, dessa forma, no terceiro objetivo específico da dissertação que é **(c) aproximar a técnica do fluxo de consciência com os conceitos de polifonia dentro da obra**. Por fim, o terceiro subcapítulo dessa sessão, **o Tempo no Espaço Jason Compson e Dilsey**, se voltará para os capítulos finais.

Por fim, no quarto e último capítulo da dissertação, debater-se-á, separadamente, os quatro personagens que narram os respectivos quatro capítulos da obra: Benjamin Compson, Quentin Compson, Jason Compson e Dilsey. Dessa forma, o capítulo se voltará para o quarto objetivo específico da pesquisa que pretende **(d) debater como a ideologia do Velho Sul dos Estados Unidos entra em choque com a ideologia do Novo Sul, dessa forma, influenciando as personagens, iludidos com o mito sulista, a desenvolver um sentimento de ruína**.

Toda essa discussão, no entanto, se voltará para o objetivo geral do trabalho que é **ressaltar a construção do complexo de ruína dos personagens, levando a desfechos desfavoráveis**. Começando pelo tempo-espço em que os personagens estão inseridos e como isso é apresentado dentro do fluxo de consciência. Dessa forma, conectando ambos, será feita a análise para, assim, elencar os possíveis fatores que levam os personagens a desenvolver um complexo de ruína. O problema de pesquisa, dessa forma, refere-se ao questionamento: é possível um personagem encontrar um fim em si mesmo pelos fatores que o rodeiam? A partir disso, na parte final da dissertação, a discussão levantará os possíveis complexos de ruína de cada personagem.

1. WILLIAM FAULKNER: CONSIDERAÇÕES SOBRE SUA OBRA

I believe that man will not merely endure: he will prevail.

*He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice,
But because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance.*

(Nobel Lectures, Literature 1901-1967, Editor Horst Frenz, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969)

Em seu discurso ao receber o prêmio Nobel de Literatura em 1950, William Faulkner afirmou desacreditar no *fim do homem*, que este não só sobreviverá, mas prevalecerá; e que o dever do poeta, do escritor, era o de ajudá-lo a sobreviver ao lembrá-lo de sua coragem, “sua honra, esperança, orgulho, compaixão, misericórdia e sacrifício” (Nobel Lectures, 1969 [tradução minha])⁶. Porque, segundo o autor, “a voz do poeta precisa ser não apenas o registro do homem, mas pode ser um dos adereços, os pilares para fazê-lo suportar e prevalecer.” (Nobel Lectures, 1969, [tradução minha])⁷. É a partir dessas palavras breves que, supostamente, seja possível afirmar que o norte-americano *cumpriu* com seu papel de escritor: e nos presenteou com histórias que perduram, e talvez perdurarão, por séculos.

Nascido em New Albany, no estado do Mississippi, em 1897, William Cuthbert Falkner⁸ nunca terminou o ensino básico, mas foi influenciado a se aventurar na leitura desde pequeno. Apesar de uma inteligência notável, ou talvez por causa dela⁹, a escola o entediava e Faulkner a abandonou na juventude. Escreveu poemas, publicou alguns em revistas literárias, ocupou-se com desenhos e chegou a trabalhar como carpinteiro, mas foi a escrita, a manutenção de palavras e não a de madeira, que o fez se tornar um dos escritores norte-americanos mais influentes de sua época. Mas começou com passos pequenos que, de repente, tornaram-se grandiosos: em 1926, publicou seu primeiro livro *Soldiers' Pay*, traduzido como Paga de Soldado, ambientado na conclusão da

⁶ No original: “honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice” (Nobel Lectures, 1969).

⁷ No original: “[the] poet's voice need not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail”⁷ (Nobel Lectures, 1969)

⁸ A verdadeira forma de seu sobrenome.

⁹ Disponível em <<https://www.biography.com/people/william-faulkner-9292252>>

Primeira Guerra Mundial. Essa história “foi um reflexo relativamente frívolo do humor dos escritores da “geração perdida, pessoas como Ernest Hemingway e F. Scott Fitzgerald, que estavam desiludidos com o resultado da Primeira Guerra Mundial.” (WILLIAMSON, 1993, p. 5, [tradução minha]).¹⁰ No enredo do livro, somos apresentados à eminente alienação dos soldados que retornam da guerra com o sentimento de que não mais pertencem àquele lugar. A temática dos conflitos bélicos se tornaria recorrente em suas obras posteriores: William Faulkner vinha de uma família sulista tradicional com a herança de William Clerk Faulkner, avô do escritor e veterano da Guerra Civil Americana.

Posterior ao primeiro livro, escapando ligeiramente das questões de guerra, o escritor publicou *Mosquitoes* (1927), uma paródia que atacava sutilmente a superficialidade da sociedade de Nova Orleans. Apesar de sua repercussão, pouco conhecida no período, os livros de Faulkner, diferente dos que foram escritos posteriormente, não são ambientados no espaço do Mississippi — ou no condado fictício criado pelo autor. Segundo Williamson (1993), os primeiros livros do escritor “sugeriam uma genialidade, mas ninguém poderia imaginar o que estava por vir.” (WILLIAMSON, 1993, p. 5, [tradução minha])¹¹. Posteriormente, o escritor Sherwood Anderson, amigo de William Faulkner, o aconselhou a escrever sobre sua terra natal, o Mississippi, sobre lugares e pessoas que o escritor norte-americano conhecia melhor. Ele o fez: concentrou-se nos lugares de sua infância, nas pessoas que o cercavam, e, a partir disso, criou o seu famoso condado de Yoknapatawpha.

William Faulkner ouviu e absorveu as vozes e os sotaques daqueles que o rodeavam. Ele conhecia a família dos fazendeiros que trabalhavam na região; ouvia as histórias de antigos escravos ou dos filhos e netos de escravos; conversava com os herdeiros daqueles que se estabeleceram em grandes porções do Condado de Lafayette, e ele ouviu as lendas de soldados confederados e do sofrimento durante a Guerra Civil. As pessoas viveram eventos e contaram e recontaram histórias lembradas ou quase-

¹⁰ No original: “was a relatively shallow reflection of the mood of the writers of the “lost generation” people such as Ernest Hemingway and F. Scott Fitzgerald who were disillusioned with the fruit of World War I.” (WILLIAMSON, 1993, p. 5)

¹¹ No original: “were suggestions of genius, but no one could have guessed what was to come” (WILLIAMSON, 1993, p. 5).

esquecidas na presença aguçada de Faulkner. Hoje, essas vozes estão quase em silêncio.” (WOLFF, 1996, p. 1)¹²

O condado de Yoknapatawpha — moldado a partir do condado de Lafayette — foi o espaço e contexto de quatorze histórias escritas por William Faulkner. A capital fictícia da região, a cidade de Jefferson, assemelha-se a cidade de Oxford, no Mississippi, misturando realidade com a ficção. É, então, nesse condado que, com quase três anos de dedicação, sem a exigência de editores ou a intenção de atingir o público de sua época, William Faulkner publicou *The Sound and The Fury* em 1929. Na verdade, como ele próprio afirmava, foi menos de um ano, mas ele reescreveu seu romance cinco vezes e trabalhou nele com uma intensidade e concentração que ele não tinha atingido anteriormente. Dividido em quatro capítulos, o livro apresenta a narrativa de decadência de uma família aristocrata do Antigo Sul dos Estados Unidos — complexada e destruída por uma herança que corrompeu sua geração e corromperá as próximas, se existirem. William Faulkner, mais tarde, declarou que “ele considerava esse livro superior a suas outras obras e declarou ser o mais doloroso de ser escrito.” (WILLIAMSON, 1993, p. 6)¹³.

Logo após a publicação de *The Sound and the Fury*, William Faulkner presenteou seus leitores com *As I Lay Dying* (1930), ou *Enquanto Agonizo*. Segundo ele, em uma entrevista em 1956, o livro foi como um teste de força. Escreveu em seis semanas em um contexto em que “ele apenas imaginou um grupo de pessoas e as sujeitou às catástrofes universais que eram a inundação e o fogo com um simples motivo que daria direção ao progresso deles.” (MERIWETHER & MILLGATE, 1968, p. 244)¹⁴. É, em uma perspectiva superficial, uma narrativa simples de uma família que quer enterrar a matriarca em outra

¹² No original: “William Faulkner listened to and absorbed the voices and accents of those around him. He knew the families of the farmers who worked the land; he listened to the stories of former slaves, or the children or grandchildren of slaves; he talked with heirs of those who settled sizable portions of Lafayette County, and he heard the legends of Confederate soldiers and of tribulation during the Civil War. People lived events and told and retold remembered or half-forgotten stories within shot of Faulkner’s ear. These voices are now almost silent.” (WOLFF, 1996, p. 1)

¹³ No original: “he prized that book above his other works and declared that it was the most painful of all to write” (WILLIAMSON, 1993, p. 6).

¹⁴ No original: “[he] simply imagined a group of people and subjected them to the simple universal catastrophes which are flood and fire with a simple natural motive to give direction to their progress” (MERIWETHER & MILLGATE, 1968, p. 244).

cidade e conceder o desejo dela de descansar entre aqueles com quem compartilha o sangue. No entanto, o modo como os eventos são narrados e o modo como as vozes dos personagens se apresentam, com mais de quinze pontos de vista, é altamente complexo.

Além desse empenho e trabalho do escritor, que foi consagrado por ambas as obras, vieram duas outras narrativas que o fizeram ser reconhecido: *Light in August* (1932) e *Absalom! Absalom!* (1936), que destacaram personagens memoráveis como Joe Christmas, Dilsey Gibson, Quentin, Jason e Benjy Compson. Nesses três romances, segundo Williamson (1993), “Faulkner realizou uma notável variedade de conquistas literárias, [...] ele expôs a geografia natural e humana do místico condado de Mississippi, Yoknapatawpha, que era o coração de seu trabalho” (WILLIAMSON, 1993, p. 6 [tradução minha])¹⁵. Quatorze dos dezenove romances do escritor permeiam o condado, suas pessoas e sua cultura.

¹⁵ No original: “Faulkner accomplished a remarkable array of literary achievements, [...] he laid out the natural and human geography of the mystical Mississippi county, Yoknapatawpha, that was the core of his work” (WILLIAMSON, 1993, p. 6)

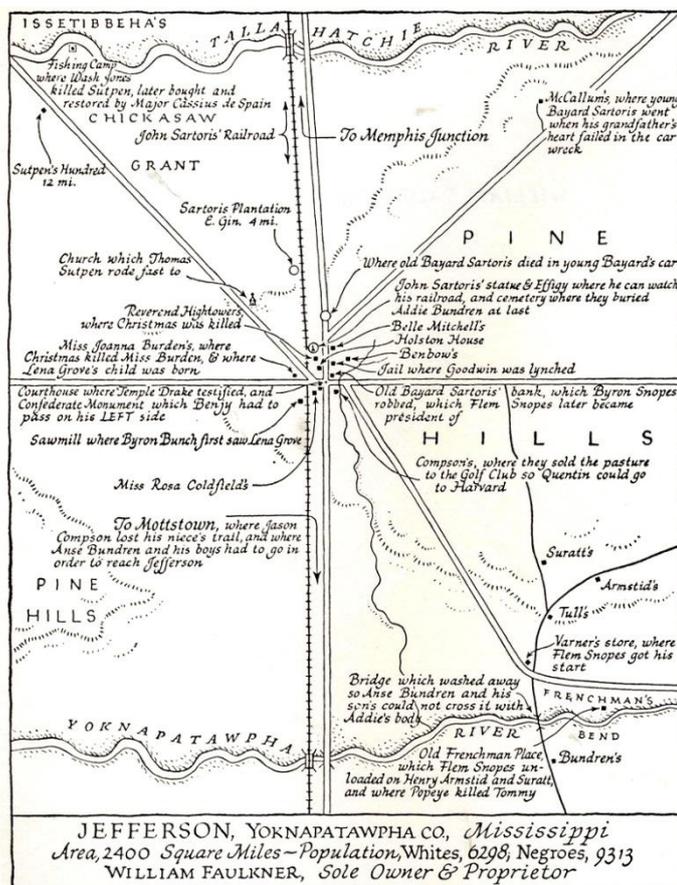


Figura 1. Condado de Yoknapatawpha criado por William Faulkner.

Fonte: <<https://richardnilsen.com/tag/yoknapatawpha-county/>> Acesso em: abr. 2018

Nas palavras de Faulkner durante suas entrevistas, ele menciona ter povoado o condado com homens, mulheres e crianças que pareciam ter vida própria, eram independentes, como se ele “precisasse olhar para eles apenas de tempos em tempos para ver o que estavam fazendo ou pensando, muitas vezes para se surpreender, se divertir ou se horrorizar com o que via (WILLIAMSON, 1993, p. 6 [tradução minha])¹⁶. Faulkner escutava seus personagens e, esses, vez ou outra, contavam tudo, ou quase tudo, em vozes múltiplas que se misturavam em Yoknapatawpha.

O palco passou a ser o Sul, o assunto era a condição humana, e a peça estava em andamento e sem fim. Para Faulkner, seu mundo literário era um teatro na rodada da humanidade, visível para ele em todos os pontos de vista. [...] As histórias nunca

¹⁶ No original: “had only to look in upon them from time to time to see what they were doing and thinking, often himself to be amazed, amused or appalled by what he saw.” (WILLIAMSON, 1993, p. 6)

poderiam ser totalmente contadas de uma única perspectiva, ou por uma única pessoa, e às vezes, talvez, não pudessem ser verdadeiramente contadas. (WILLIAMSON, 1993, p. 6, [tradução minha]).¹⁷

Apesar de sua genialidade ter se apaziguado sutilmente, como menciona Williamson (1993) ao dizer que “o gênio como artista desapareceu¹⁸ depois de 1936, mas o artesão [de palavras] viveu sua terceira e última fase da vida como escritor” (WILLIAMSON, 1993, p. 6, [tradução minha])¹⁹, outros textos memoráveis, mas não tão aclamados quanto os anteriores, foram publicados pelo autor. William Faulkner escreveu também *The Unvanquished* (1938), com a história de Bayard Sartoris durante a Guerra da Secessão dos Estados Unidos; *The Wild Palms* em 1939, duas histórias que exploravam a ordem e a liberdade humana e *The Hamlet* em 1940, o primeiro livro da trilogia dos Snopes, continuada por *The Town* (1957) e *The Mansion* (1959). O escritor também se direcionou para questões raciais em textos como *Go Down, Moses* (1942), *Intruder in the Dust* (1948) e *Requiem for a Nun* (1951).

Mas é visível que em trabalhos anteriores, *Light in August* como mencionado, a questão da escravidão, da herança de um passado escravocrata, já permeava seus textos. Faulkner a representou como uma maldição ou um legado que o Sul era incapaz de apagar ou esquecer, fadado ao sentimento de culpa ao qual a história sulista está vinculada. Entretanto, segundo Vianna (2001), a nostalgia [...] a respeito daquela região, só poderia ter sido criada, na opinião de alguns críticos literários, através do contexto das plantações de escravos, e suas relações paternalistas, pré-capitalistas” (VIANNA, 2001, p. 94). Mas como a autora sugere, a nova ordem que se apoderou do Sul pós-guerra, não eram melhores

¹⁷ No original: “The stage happened to be the South, the subject was the human condition, and the play was on-going and without end. For Faulkner, his literary world was a theater in the round of humanity, visible to him in every point of view. [...] Stories could never be totally told from a single perspective, or by a single person, and sometimes, perhaps, they could not be truly told at all.” (WILLIAMSON, 1993, p. 6)

¹⁸ É interessante salientar aqui que até o próprio Faulkner mencionava que sua melhor fase havia sido durante os anos que escreveu seus romances mais renomados pela crítica. Em uma de suas entrevistas posteriores, o escritor salienta que escrever roteiros para Hollywood “contaminou” sua escrita de algum modo. Apesar disso, recebeu dois prêmios Pulitzer em sua Terceira Fase: um deles com *The Fable* (1954) e *The Reivers* (1962), sendo este uma estrega póstuma.

¹⁹ No original: “the genius as artist faded after 1936, but the craftsman lived on in third and final phase of his life as a writer.” (WILLIAMSON, 1993, p. 6)

que a antiga: o que gerou frustrações e medos que negaram ao homem uma alternativa de vida satisfatória.

Esses temas, de certo modo, foram centrais em seus romances mais consagrados — como *The Sound and The Fury* (1929), *Light in August* (1932) e *Absalom! Absalom!* (1936). Segundo Williamson (1993), “essas obras permanecem, provavelmente, como uma acusação não apenas da injustiça do estabelecimento racial no Sul durante e depois da escravidão, mas da sua capacidade para a redução, muitas vezes, brutal da humanidade, tanto dos negros e dos brancos”. (WILLIAMSON, 1993, p. 7 [tradução minha])²⁰. Na sua última fase de publicação, William Faulkner escreveu duas narrativas que se destacaram: *The Bear* (1942), a história de um menino amadurecendo em um Sul pós-guerra; e *The Reivers* (1962), que também é a história de um menino envelhecendo no mundo moderno, mas com um teor humorístico, embora igualmente sério, diferente do primeiro.

O trabalho do escritor, de um modo geral, representa ou reflete as realidades de seu tempo. Apesar de não tão diretamente, como menciona Mareland (1995), em um artigo intitulado *Faulkner and Modernism*, as obras remetem a um passado transparente, uma realidade, ao mesmo tempo que é representada, é também criticada, “chamando a atenção dos leitores de volta para o que eles vêem e como eles vêem, para a 'natureza' da realidade e para o 'senso comum' como construções e questões para discussão.” (MORELAND, 1995, p. 17 [tradução minha])²¹. O que parece, ademais, importante destacar em todos os trabalhos de William Faulkner — ou pelo menos na maioria deles — é o interesse pelo Sul, pelo seu povo, pelo homem pós-guerra e pré-guerra, a humanidade e a perda de humanidade que permeiam seus personagens e suas vozes. Com isso, é pertinente que se faça essa introdução a esse contexto, que seria precedida por questões mais específicas relacionadas ao Sul, o palco das narrativas do autor, que foi inserido como base para a criação do condado mítico de Yoknapatawpha.

²⁰ No original: “these works remain, probably, the ultimate indictment not merely of injustice of the racial establishment in the South in and after the slavery, but its capacity for the often, always brutal reduction of humanity, both black and white.” (WILLIAMSON, 1993, p. 7)

²¹ No original: “calling readers’ attention back to what they see to how they see it, to the ‘nature’ of reality and to ‘common sense’ as constructions and questions for discussion” (MORELAND, 1995, p. 17).

Também falar-se-á das influencias que o fizeram criar o espaço para seus romances.

Nessa perspectiva, a primeira subseção do capítulo dissertará sobre a temática da guerra e o modo que ela refletiu como pano de fundo para alguns escritores da literatura norte-americana, entre eles, William Faulkner. Ademais, far-se-á também uma discussão sobre o mito sulista que o Sul dos Estados Unidos sob a perspectiva da Velha Ordem, desenvolveu com sua derrota no contexto pós-guerra.

1.1 OS RASTROS DA GUERRA (CIVIL) NA LITERATURA NORTE-AMERICANA

As guerras sempre estiveram presentes na história do homem; e, conseqüentemente, na história da literatura. A Primeira Guerra Mundial não apenas devastou a Europa, como também rompeu com muitas ideologias, reconstruindo outras em uma *terra devastada* — o que influenciou autores a escrever sobre os reflexos desse conflito. T. S. Eliot (1888 – 1965) transcreveu o legado da guerra no poema *The Waste Land* (1922), o qual pode ser interpretado como uma alegoria de uma geração sem esperança, desiludida e desesperada no mundo pós-guerra.

Do outro lado do mundo, nos Estados Unidos, a guerra também transformou a história da humanidade. Antes mesmo da Primeira Grande Guerra, a nação americana viveu um conflito que marcou sua história: a Guerra Civil Americana — também conhecida como Guerra da Secessão, muito embora o Sul tenha chamado o conflito de Guerra entre Estados pelo incômodo que o termo “secessão” causava (CUNLIFFE, 1986). De qualquer forma, o conflito desencadeou-se em 12 de abril de 1861 e, por quatro anos, assolou as terras americanas, terminando em 9 de maio de 1865 com a vitória da União, geralmente referida como o Norte, a abolição da escravidão, a dissolução dos Estados Confederados e a reconstrução do Sul. Sobre a guerra, Gray (2004) menciona que:

Foi e continua sendo a guerra mais sangrenta da história americana, tanto em números absolutos quanto na proporção de mortos em relação a população. Cerca de 360.000 soldados da União e 260.000 confederados morreram no campo de batalha ou em hospitais militares. A escravidão foi abolida, a agência Freedman's Bureau foi organizada para ajudar os ex-escravos e a União foi restaurada. (GRAY, 2004, p. 233, [tradução minha])²².

²² No original: “It was and remains the bloodiest war in American history, both in absolute numbers and in the proportion of casualties to the population. About 360,000 Union soldiers and 260,000 Confederates had died on the battlefield or in military hospitals. Slavery was abolished, a Freedman's Bureau had been organized to assist the former slaves, and the Union was restored.” (GRAY, 2004, p. 233).

A guerra deixou uma mancha irreparável na consciência dos norte-americanos; e nem os países europeus, na época, haviam tido um conflito armado para comparar com aquela. Com a herança da guerra, o Sul, derrotado, foi descrito como uma civilização morta e com um sistema destruído (GRAY, 2004), um povo que clamava pelo fim da ambição, da angústia, da ruína e da selvageria que a guerra trouxera. Já o Norte, apesar do sentimento de vitória e da restauração da nação, os reflexos do conflito se estenderam com o assassinato de seu líder pouco antes do fim da guerra. Apesar do legado sombrio, Walt Whitman, quase quatorze anos após o final do combate, mencionou que uma alta literatura surgiria daquele período, dos cinco anos mais sangrentos da história dos Estados Unidos (GRAY, 2004, p. 220).

Muitas obras, de fato, surgiam no pós-guerra. Escritores como Mark Twain, Ambrose Bierce, Henry W. Longfellow, Stephen Crane e Ernest Hemingway. Entre eles, Crane poderia ser considerado o pai de todos os romances de guerra americanos — servindo, posteriormente, como inspiração para outros autores. O tema do conflito entre Norte e Sul era recorrente nas obras, embora ele tenha nascido anos após o fim do embate sem nunca experimentar os horrores do campo de batalha. Mas o realismo de sua prosa e o uso verossímil das cores e dos detalhes da consciência de um soldado convenciam muitos leitores de que Crane era um veterano de guerra que se tornou escritor. Em *The Red Badge of Courage*, publicado em 1895, Crane apresenta a história na pele de um jovem soldado que se voluntariou na guerra como uma forma de se desafiar e de sonhar com grandes feitos e atos de coragem. Mas quando a batalha realmente acontece, em seu batismo de fogo, a confiança do personagem se esvai; e, assustado, ele foge do inimigo, abandonando seus companheiros. O que o livro mostra é o medo e a angústia daqueles que participaram da guerra, que se perderam nela e nunca mais se encontraram, corrompidos por cicatrizes que nunca desaparecem.

Outras narrativas, porém, de escritores nortenhos, passaram a construir uma idealização do ex-soldado sulista como um homem de “modos cavalheirescos, que adquiriu um conhecimento da dor e da derrota dificilmente comunicável aos frívolos e estridentes ajuntamentos da Era Dourada” (CUNLIFFE, 1986, p. 367). Nesse mesmo tempo, os escritores do Sul começaram a abastecer as revistas do Norte com narrativas nostálgicas e histórias românticas. Contudo,

apesar de que, no Sul pós-guerra, as perspectivas literárias não eram efetivamente brilhantes, uma vez que muitos autores tentavam fazer reviver “o velho apelo seccional de uma literatura que exprimisse as qualidades únicas de Dixie” (CUNLIFFE, 1986, p. 368).²³

Posteriormente, “a década de vinte um período estranho e maravilhoso para os Estados Unidos”. (HIGH, 1986, p. 143, [tradução minha])²⁴: muitos escritores jovens perderam seus ideais americanos com o pós-Primeira Guerra Mundial. Segundo High (1986), eles eram os “escritores da geração perdida”, termo usado, primeiramente, por Gertrude Stein (1874-1946) para descrever a geração que herdou o passado e as cicatrizes dos conflitos de sua nação. Um dos primeiros autores que descreveu a nova geração foi F. Scott Fitzgerald (1896-1940) com seu romance *This Side of Paradise* (1920). Posteriormente, Ernest Hemingway (1898-1961) também retratou a “geração perdida” em *The Sun Also Rises* (1926) o qual narrou personagens jovens que lutaram bravamente por seu país, mas que, com o termino da guerra, desenvolveram um complexo de completa inutilidade.

Sem esperança ou ambição, eles tentam aproveitar cada novo dia. O desespero deles é semelhante ao desespero de *Waste Land*, de T. S. Eliot. Simboliza como todos os personagens foram danificados pela guerra. Espiritualmente, todos são "impotentes". Hemingway desenvolve esse vazio no importante conceito de "Nada" em espanhol [...] [e] vemos esse Nada como a perda de esperança ou a incapacidade de se tornar ativo em o mundo real.” (HIGH, 1986, p. 146-147, [tradução minha]).²⁵

Anterior a Hemingway, John dos Passos (1896-1970) também se concentrou no contexto da guerra em seu romance *One Man's Initiation: 1917*

²³ Dixie é um apelido da Região Sul dos Estados Unidos, correspondendo aos estados do Texas, Arkansas, Louisiana, Mississippi, Tennessee, Alabama, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Geórgia e Flórida.

²⁴ No original: “the twenties were strange and wonderful years in America.” (HIGH, 1986, p. 143)

²⁵ No original: “without hope or ambition, they try to enjoy each day as it comes. Their despair is similar to the despair of T. S. Eliot's *Waste Land*. It symbolizes how all of the characters have been damaged by war. Spiritually, they are all “impotent.” Hemingway develops this emptiness into the important concept of “Nada” (‘nothingness’ in Spanish) [...] [and] we see this *Nada* as the loss of hope or the inability to become active in the real world” (HIGH, 1986, p. 146-147)

(1920), considerado uma das primeiras obras americana com a temática da guerra — uma vez que foi escrito pouco tempo após o termino do conflito. Também pertencente, nas palavras de High (1986) à “geração perdida”, Dos Passos “percebeu o mundo moderno, o pós-guerra, como feio e sujo. Para Dos Passos, apenas a arte e a intervenção de novos estilos artísticos, poderiam salvar o mundo”. (HIGH, 1986, p. 150, [tradução minha])²⁶.

Enquanto o escritor norte-americano se valia de um grande número de personagens para descrever sua nação, William Faulkner (1897-1962) representava os vários níveis de uma única região — o Sul — com pequeno número de vozes. Faulkner compartilhava a mesma visão sobre mundo pós-guerra, o considerava feio e miserável, e também acreditava no valor da arte. É nesse período que, nas palavras de Cunliffe (1986), “existiam condições para um forte [...] renascimento literário. A Guerra da Secessão já pertencia suficientemente ao passado para ser mais contemplada do que censurada ou esquecida.” (CUNLIFFE, 1986, p. 377). Em *Sartoris* (1929), seu primeiro romance ambientado no condado mítico de Yoknapatawpha, contextualizado logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, temos Bayard Sartoris retornando para casa e como sua insatisfação com a vida pós-conflito o faz querer destruir a si mesmo. Sendo um ex-piloto, o personagem começa a se sentir inseguro sobre sua masculinidade, buscando a morte em aviões e automóveis; e a sua “coragem descuidada nos lembra os aristocratas do Sul que foram seus ancestrais.” (HIGH, 1986, p. 153 [tradução minha])²⁷. A partir disso, a narrativa contrasta pessoas modernas com as do passado, além de também fazer um contraste entre a família Sartoris e família Snopes — considerados *ratos* perante a outra. “Eles são pessoas repugnantes, 'baixas'; representam o novo espírito do Sul, [...] o espírito de comércio e interesse próprio.”²⁸ (HIGH, 1986, p. 153 [tradução minha]).

Nessa perspectiva, Faulkner transfere para seus personagens o peso histórico do Sul americano, as tradições e crenças que os formou no curso do tempo. Por volta de 1930, Faulkner foi ficando atento aos maus da sociedade

²⁶ No original: “saw the modern, post-war world as ugly and dirty. To Dos Passos, only art, and the invention of new artistic styles, could save the world” (HIGH, 1986, p. 150).

²⁷ No original: “careless courage reminds us of the Southern aristocrats who were his ancestors.” (HIGH, 1986, p. 153)

²⁸ No original: They are disgusting, ‘low’ people; they represent the new spirit of the South, [...] the spirit of commerce and self-interest.” (HIGH, 1986, p. 153).

moderna do pós-guerra. No romance *Light in August* (1932), considerado uma de suas melhores obras, ele nos mostra como o racismo corrosivo fez a comunidade branca sulista enlouquecer. Mas a grande intenção do autor era delinear, como fez em outros romances, o Sul no qual ele cresceu. Como afirma Weinstein (2012), é necessário conhecer a história do Sul, de seu legado e ideologia pós-guerra, para entendê-lo mais a fundo:

Leitores seduzidos pelo poder de interpretação do Sul de William Faulkner podem pensar que ele inventou a região, mas ela já era — há séculos — um lugar muito explorado pela escrita. Para entender a contribuição de Faulkner para a ficção americana, precisamos considerar a história das atitudes do Sul que se desenvolveram e se consolidaram em meio século após a Guerra Civil. Durante esse período, vários escritores do Sul transformaram, retrospectivamente, o significado da Guerra Civil — de uma história de derrota em mito da Causa Perdida. (WEINSTEIN, 2012, p. 114, [tradução minha])²⁹.

O grande palco de William Faulkner é o Sul: nenhum outro autor, como salienta Weinstein (2012), soube contar tão bem a história de seu contexto, desbravando as muitas vozes que formavam o espaço; e “é vital para a interpretação de muitos trabalhos de Faulkner ter conhecimento que ele foi criado em uma atmosfera que considerava o passado um tempo melhor que o presente” (AIKEN, 1977, p. 3, [tradução minha])³⁰. Assim, a leitura de Faulkner nunca será “completa” se separarmos seus livros de seu contexto: para isso é pertinente entender o período que ele escreveu, a consciência de seu povo e a herança da guerra. Logo, há a necessidade de conhecer o palco das narrativas de Faulkner: o Sul e, mais especificadamente, Yoknapatawpha, o condado no qual suas narrativas — a grande maioria delas — são ambientadas.

²⁹ No original: “Readers seduced by the power of William Faulkner’s rendering of the South may think that he invented the region, but it was already – and had been for centuries – a heavily written-about place. To understand Faulkner’s contribution to American fiction, we need to consider the background of southern attitudes that developed and took hold in the half-century following the Civil War. During this period a number of southern writers transformed, retrospectively, the meaning of Civil War — from a history of defeat to the myth of the Lost Cause”. (WEINSTEIN, 2012, p. 114)

³⁰ No original: “Vital to interpretation of much of Faulkner’s work is the realization that he was raised in an atmosphere in which past was considered a better time than the present.” (AIKEN, 1977, p. 3).

Bloom (2010) também salienta essa necessidade de conhecer o Sul, a história de seu passado, para melhor entender o autor. Nas palavras dele, “fazemos violência a Faulkner quando isolamos apenas uma narrativa e a avaliamos em si” (BLOOM, 2010, p. 471). Sobre isso, para defender sua colocação sobre conhecer a história do Sul para desbravar os textos do norte-americano, Weinstein (2012) ressalta que o escritor herdou uma grande noção de sua região — seu bisavô a defendeu ardentemente durante e após a Guerra Civil — e a concepção do mito sulista serve como uma “espécie de dimensão padrão de seus escritos mais fracos. Mas a sua grande obra — a obra que revela Faulkner como Faulkner — vê vigorosamente esse mito” (WEINSTEIN, 2012, p. 114 [tradução minha]).³¹

É quase impossível não pensar no mito sulista idealizado com o fim da guerra e com a do Sul contra o Norte. Com sua derrota na Guerra Civil, os sulistas forjaram um mito que glorificava sua honra e sua resistência em batalha — uma idealização que atravessou gerações e consagrou o mito “da nobreza dos ‘não-conquistados’, que é uma das principais fixações históricas dentro da ficção de Faulkner” (ORR, 1987, p. 91 [tradução minha])³². Forçada a viver sob a nova ordem nortista, a aristocracia sulista se sustentou através de suas próprias histórias de um passado “[que] nunca está morto; que não é nem passado” (FAULKNER, 1951, s/p.)³³, um passado que se torna presente ou que se apodera deste. Segundo Goldfield (2012), “a invenção do [mito] do Velho Sul deu aos brancos sulistas uma tradição, uma sensação de continuidade em um mundo desestabilizado pelo pós-guerra.” (GOLDFIELD, 2012, p. 251 [tradução minha])³⁴. Nessa perspectiva, a necessidade de criação desse mito teve origem em um sentimento de culpa perante a derrota na Guerra Civil.

Contudo, antes de entrarmos no que concerne o escritor e sua visão das questões do *Old South*, é imprescindível uma discussão breve sobre o significado do *mito* na sociedade e, então, uma discussão mais ampla que nos esclareçam a

³¹ No original: “sort of default dimension of his weaker writings. But his great work — the work that reveals Faulkner as Faulkner — see strenuously through this myth”. (WEINSTEIN, 2012, p. 114).

³² No original: of the nobility of its ‘unvanquished’ which is one of the main historical fixation of Faulkner’s fiction” (ORR, 1987, p. 91)

³³ No original: “[that] is never dead. It’s not even past.” (FAULKNER, 1951, s/p.)

³⁴ No original: “the invention of the Old South [myth] gave white southerners a tradition, a sense of continuity in a destabilized postwar world.” (GOLDFIELD, 2012, p. 251)

realidade do mito sulista. Sobre a concepção da ideia de mito, Rocha (1996) o vê como uma narrativa, um discurso ou uma fala. É a maneira através da qual a sociedade, na discussão dele, populariza suas contradições, seus paradoxos e suas inquietações. Mas apesar da clareza com que afirma isso, o autor ressalta a dificuldade de definição do mito. Porque o mito não é uma narrativa ou um discurso qualquer: perder-se-ia entre tantas falas e discursos que o homem emite. Moisés (2012), complementando a ideia, argumenta que o mito é uma noção das mais densas e complexas. Segundo o autor, pela etimologia na *Poética* aristotélica, o mito consiste em *lenda, fábula, enredo, história*; mas isso, em um conceito geral, é extremamente vago.

Pensando, porém, segundo o ponto de vista antropológico, filosófico e teológico, como cita Moisés (2012), “o mito é encarado como um estágio do desenvolvimento humano anterior a História” (MOISÉS, 2012, p. 309) e corresponderia à história em um sentido de origem que, uma vez dito, ou seja, revelado, torna-se uma verdade evidente. Mas o mito, de um modo geral, pode ser visto como uma “não-verdade”, o que não é necessariamente uma mentira; e, sim, uma verdade para aqueles que acreditam nele. Segundo o que define Aranha (1993), o “mito é, portanto, uma intuição compreensiva da realidade, é uma forma espontânea de o homem situar-se no mundo” (ARANHA, 1993, p. 55). Dessa forma, o mito é associado a cultura, uma ideologia; e não pode ser visto separadamente. Ele é “corporificado” pela cultura, e é ela que concebe as muitas nuances do mito para os mais diversos temas: como a morte, a vida, o mundo.

Remetendo isso aos Estados Unidos pós-guerra, com uma nação fragilizada com o resultado (a região Sul do país), o mito serviu como uma base sobre a qual eles se inclinaram e idealizaram. Incapazes de ver o presente, não encontrando uma salvação na nova ordem, prenderam-se ao passado; e dele, fizeram seu presente. O Sul americano, conhecido pelas riquezas geradas pelas plantações de algodão e a cultura da mão de obra escrava, presenciou toda uma tradição, um estilo de vida preservado por eles, desmanchar-se e ruir com o resultado da Guerra Civil. A derrota no confronto levou a antiga ordem, os códigos civis e morais, tudo se dissolver perante a vitória do Norte — que também dissolveu a cultura escravagista, abolida pelo presidente Abraham Lincoln. Apesar disso, o clima de desaprovação se manteve na parte perdedora no período do

pós-guerra. A lembrança de um passado escravagista, banhado de discriminação, permaneceu viva na população sulista: o Sul se tornou, dessa forma, um dos lugares com maior intolerância racial de todo o território.

Derrotados e empobrecidos, os brancos se consolaram com a única coisa que restava a eles: orgulho de sua raça. Eles determinaram que, embora o homem negro fosse livre, ele nunca seria igual aos brancos. Estabelecendo uma superioridade branca e impondo uma inferioridade negra por meio de uma rígida segregação racial, as relações humanas no Sul tornaram-se uma distorção hedionda. Organizações brutais, como a do grupo Ku Klux Klan, com seus capuzes brancos, surgiram para garantir essa supremacia. Dessa forma, o Sul se preservou como um lugar sombrio, amargurado, gótico e selvagem. (RIEDINGER, 1993, p. 102, [tradução minha]).³⁵

A violência se espalhou pelo território e linchamentos aconteciam em praças públicas, marcando a reputação das áreas mais afastadas do Sul como um lugar predominado pela segregação e opressão social. Mas o questionamento que nos interessa é como Faulkner dava voz a esse mito ou como ele representava a idealização do Velho Sul em seus romances, principalmente ao abordar a aristocracia sulista em decadência — que é, por exemplo, o caso de *The Sound and The Fury* (1929).

Como uma entidade, a imagem do *Old South*, chamado de Velho Sul, prosperou com um sentimento de nostalgia durante um longo período, muito embora a ordem do *New South* tentasse superá-la em um processo capitalista. Essa imagem de segregação refletiu nas obras de William Faulkner — que englobaram os mitos “de honra, glória e das realidades do deslocamento histórico” (ORR, 1987, p. 91)³⁶: e que retratavam, de acordo com o escritor, a pobreza, o racismo e a corrupção do conflito de classe. Mas o que é importante destacar na discussão é a visão de um passado escravocrata que o Sul jamais se livraria:

³⁵ No original: “In poverty and defeat, whites consoled themselves with the one thing left to them, pride of race. They determined that though the black man was now free, he would never be equal. By resolving white superiority and enforcing black inferiority, in a rigid segregation of races, human relations in the South became an ugly distortion. Brutal organizations appeared, such as the whitehooded Ku Klux Klan, to ensure this supremacy. Thus the South preserved itself as a grim, bitter, gothic, and savage land”. (RIEDINGER, 1993, p. 102)

³⁶ No original: “of honour and glory and the realities of historical dislocation.” (ORR, 1987, p. 91)

O próprio trabalho de Faulkner mostra o legado duradouro da escravidão, não apenas nas relações entre negros e brancos, mas também entre os arrendatários pobres e os herdeiros de agricultores ricos, entre artesãos tradicionais e empresários sem raízes.” (ORR, 1987, p. 92 [tradução minha])³⁷

Segundo Orr (1987), o que há de mais forte na ficção de Faulkner é a noção de um mundo que *continua*, mas, ao mesmo tempo, é descontinuado. Existe, dessa forma, um sentimento de que o passado, antes glorificado, é incapaz de seguir e sobreviver às novas ideologias. E até mesmo essas novas percepções de mundo parecem não ser a salvação para essa sociedade esfacelada: incapazes de viver no passado e se adaptar ao presente. Orr (1987) argumenta que esse efeito se dá devido aos temas que o escritor norte-americano aborda em seus romances — como, por exemplo, o tema de uma geração perdida. Interligando a essa questão, Moreland (1995) menciona que o passado, esquecido ou morto, continua com seu poder de assombração, contaminando e assombrando o presente dessa geração pós-guerra.

A visão sulista de Faulkner não é “meramente complexa, mas também difícil de decodificar” (CUNLIFFE, 1986, p. 382). Em *The Sound and The Fury*, como argumenta o autor, aparecem quatro vozes narrativas diferentes — a de um personagem com problemas cognitivos, a de um suicida, a de um homem materialista e, por fim, a da empregada negra da família. Já em *Absalom, Absalom*, temos um tempo que se estende desde 1833, período que Thomas Sutpen chega ao condado de Yoknapatawpha, até 1910, quando Quentin Compson, a segunda voz de *The Sound and The Fury*, na companhia de seu amigo de Harvard, “deslindar que série de ocorrências levaram à ruína e à morte de Sutpen na década de 1890” (CUNLIFFE, 1986, p. 382). A complexidade é vista aqui como um atributo de Quentin, que está prestes a se suicidar no romance publicado anteriormente. O que isso mostra é que todas as histórias, embora

³⁷ No original: “Faulkner [...] own work shows the enduring legacy of slavery not only in relations between black and white, but also in those between poor tenant farmers and heirs of rich planters, traditional artisans and rootless entrepreneurs”

difíceis de decodificar, compartilham uma conexão: porque são todas fruto do Sul, de Yoknapatawpha, da derrota.

Se existe uma palavra-chave para a ficção de William Faulkner, nas palavras de Cunliffe (1986), é a derrota.

Para o Sul, o termo derrota tem tonalidade especiais. Tal como secessão. As pessoas de Faulkner experimentam a derrota, mas não a secessão. Os seus antepassados tentaram separar-se da União [o Norte] apenas para aprenderem o que de qualquer forma teria sido uma espécie de perda. A Guerra Civil, a economia abalada, a ênfase posta na família, a proximidade e exploração das relações brancos—negros: tudo isso uniu o Sul numa comunhão de derrota de que a única saída possível era a morte. Foi este o conhecimento de Faulkner e de todos os sulistas sensíveis. (CUNLIFFE, 1986, p. 383-84).

É esse sentimento de derrota — de que não há uma continuidade, um mundo possível — que veremos no romance a ser analisado nos capítulos seguintes. Não havendo uma escapatória ou um modo de aceitar o presente instalado sobre a Velha Ordem, como afirma Cunliffe (1986), a única saída possível, o único modo de escapar, era a morte. É isso que veremos, por exemplo, em um dos capítulos do livro a ser analisado posteriormente. Nele, Quentin, recentemente mencionado, trava, em sua narrativa, uma batalha incansável contra o tempo, contra as novas ideologias de mundo que tentam se sobrepor às velhas — que o caracterizam. Quentin busca manter o que resta da honra da família, que está ruindo; e, apesar de claramente confuso, parece ser o único que percebe, aos poucos, que não há mais volta, sensível perante a situação que se apoderou de todos e, principalmente, sua irmã. Pensando nisso, incapaz de aceitar a derrota, ele busca na morte uma escapatória.

Mas quanto a isso, os esforços e a luta dele, deixaremos para melhor comentar e ressaltar com fragmentos do livro a partir do terceiro capítulo, conectando a análise com o que veremos a seguinte: o tempo e o espaço que influenciam os personagens. Dessa forma, por conseguinte, entraremos no capítulo que abordara a temática do tempo-espaço; primeiramente, com uma breve introdução sobre ambos e, posteriormente, trazer a discussão para a

perspectiva de William Faulkner e do romance a ser analisado. O capítulo seguinte, pensando nisso, será separado em três partes: a primeira sobre o espaço, a segunda sobre o tempo e a terceira sobre o reflexo de ambos no autor norte-americano.

2. AS CONCEPÇÕES DE TEMPO-ESPAÇO NO CONTEXTO LITERÁRIO E NO ÂMBITO DE *THE SOUND AND THE FURY*

A contextualização do espaço em que as narrativas do escritor estão inseridas servirá para melhor entender o contexto em que o livro a ser analisado foi escrito — e refiro-me aqui à imagem do condado de Yoknapatawpha — e como esta influencia a construção da ruína e do antagonismo (in)voluntário dos personagens. No entanto, em um primeiro momento, é pertinente dissertar sobre questões que concernem à temática do espaço e, conseqüentemente, do tempo. É impossível falar de espaço sem falar do tempo, principalmente nas obras de William Faulkner — em que o espaço é uma consequência do tempo, das consciências que o moldaram através das gerações.

A guerra civil americana, recém ressaltada no capítulo anterior, foi a “inspiração” do escritor em suas histórias, mas referimo-nos aqui ao caráter destrutivo dela e o resultado da derrota — para o Sul — ao longo do tempo. Nessa perspectiva, com o intuito de melhor entender a decadência da família Compson, a herança e o passado que os assombram e os impossibilitam de viver o presente, dissertar-se-á, primeiramente, sobre o espaço, usando os preceitos de Bakhtin (2014), Brandão (2013) e Bemong (2015) para discutir questões espaciais e cronotópicas.

É importante, primeiro, pensar na literatura e na história. Se Faulkner escreveu o que escreveu, foi porque ele teve a história, o Sul, como fonte de inspiração, juntando, a partir disso, o real com o imaginário. Segundo o que ressalta Vianna (2001), a relação “existente entre ficção e história é tão antiga quanto o gosto do ser humano em narrar. Desde as primeiras manifestações literárias [...] observa-se o modo pelo qual as duas áreas se completam” (VIANNA, 2001, p. 59). Ambas exercem uma relação íntima, apesar de que, segundo a autora, para o historiador, o discurso ficcional surge como uma perturbação, que altera a veracidade dos fatos. Devido a isso, existe uma distância dele — o historiador — da imaginação. Já o campo literário permite essa aproximação com a história, “aceitando a intromissão do fio histórico na composição da tacitura narrativa”. (MOREIRA, 1993, p. 60 *apud* VIANNA, 2001, p. 60)

Tendo como objetivo relatar o que realmente aconteceu, o discurso histórico busca no real sua referência essencial. [...] No discurso ficcional, o compromisso maior não é com a verdade. Embora ele possa nela se inspirar e buscar seu assunto, não se espera que o mesmo resgate ou esclareça os fatos da realidade. (VIANNA, 2001, p. 61)

Nessa perspectiva, é impossível separar a história da literatura, embora a primeira busque distância da segunda. Vianna (2001) questiona, em relação a isso, a que ponto é possível “ler a história na literatura, e ver na literatura a história” (VIANNA, 2001, p. 66); mencionando que o elemento ideológico é o fator decisivo na relação e conexão nessas duas áreas do conhecimento. O texto literário, dessa forma, é processado por uma construção contínua de ideologias, e, a partir dessa, com a história. Porque a literatura, defendem os críticos, fala do mundo que, conseqüentemente, está repleto de história; e por representar esse mundo, por representar a realidade³⁸, é delineada pela ideologia que o constrói.

Sob esse viés, a história sobre a região em que William Faulkner se inspira em seus textos é imprescindível — e ao pensar nela, pensamos na ideologia que a permeia. É um aglomerado de ideologias e histórias que é responsável por construir a região ficcional de Yoknapatawpha, a qual é o espaço das narrativas do escritor norte-americano. A partir disso “a região [...] funciona como peça de um vasto mosaico, onde cada pedaço se liga ao outro, formando o todo, a nação” (VIANNA, 2001, p. 75). E, segundo a autora, mesmo que esse espaço regional comporte diferentes características ideológicas, é impossível desvinculá-lo do resto.

Se o fio condutor da narrativa de William Faulkner dramatiza e polemiza questões relacionadas ao Velho Sul, sua ficção transcende os limites da literatura simplesmente regional. Apesar da tônica da maioria de seus romances estar diretamente relacionada aos problemas do sul dos EUA, [...] seu universo ficcional não se restringe apenas a essas noções. [...] William Faulkner expõe paradoxos, os conflitos e sofrimentos que a vida reserva ao ser humano independente de nacionalidade, etnia ou religião. Como o próprio artista uma vez declarou, suas obras

³⁸ Ver *O Mundo em Literatura e Senso Comum* (Antoine Compagnon, 2014).

dramatizam, em última análise, os problemas do coração humano em conflito. (VIANNA, 2001, p. 75-76).

A partir dessa perspectiva, nos parece possível dizer que o espaço, a região, desse artista “funciona como peça de um vasto mosaico, onde cada pedaço se liga ao outro, formando o todo, a nação” (VIANNA, 2001, p. 75). Mesmo se esse espaço tiver suas próprias características — políticas, econômicas e sociais —, divergindo das demais, não seria possível isolá-lo, como um, segundo a autora, espaço monolítico que se desvincula de todo o resto.

Contextualizada a importância da perspectiva espacial na obra de Faulkner, o que também contribuirá para a análise da ruína dos personagens posteriormente, é pertinente agora dissertar o que, de fato, é *espaço* para os estudiosos de literatura. Sabe-se, contudo, que a temática pode vir a levantar diversas problemáticas devido à dificuldade de sua definição. Ressaltando a questão, Oliveira (2008) comenta que “um dos problemas fundamentais enfrentados por trabalhos sobre o espaço em literatura é o da definição de seu objeto” (OLIVEIRA, 2008, p. 7). O espaço, segundo ela, tem inúmeras perspectivas, que muitas vezes carregam uma impressão conceitual e metodológica. Brandão (2013) desenvolveu um estudo referente às teorias do espaço literário e, para introduzir a discussão, ressaltou os seguintes questionamentos: (I) *do que afinal se fala quando se fala em espaço literário? Ou equivale simplesmente a literatura?*; (III) *ou o espaço literário designa o espaço que se observa a literatura?*; (IV) *indica [...] um tipo de espaço que, apesar de não ser em si literatura, possui características literárias, revela-se propício a que a literatura se proponha?*³⁹

Mas, do ponto de vista do autor, nenhuma dessas indagações parece chegar realmente ao exato sentido do termo *espaço*. As justificativas dele referentes à problemática são pertinentes para destacar a dificuldade de caracterizar o objeto de estudo em questão. Sobre o primeiro questionamento, Brandão (2013) menciona que o sentido do espaço soa como se fosse *nulo*, “[sugerindo] certa ampliação da noção de literatura” (BRANDÃO, 2013, p. 3).

³⁹ Luiz Alberto Brandão introduz sua discussão em *Teorias do Espaço Literário* (2013) com as referentes perguntas na página 3 para, então, abordar as diversas teorias que se voltam na tentativa de explicar essa problemática.

Referente à segunda pergunta, ele menciona que o termo *espaço* sugere ter significado próprio, ou seja, independente da literatura, mas que, de alguma maneira, vincula-se à área do conhecimento. Por fim, a terceira indagação, o espaço remete, de modo generalizado, ao que viabiliza que a literatura se manifeste, o que pode sugerir que um suporte, como uma página de livro, pode ser caracterizado como espaço⁴⁰.

A partir dessas justificativas, o autor discorre sobre algumas teorias acerca do espaço literário. Sobre uma conceituação, ao discutir a representação do espaço, Brandão (2013) menciona que o mesmo, perante a perspectiva narratológica, é “dado como categoria existente no universo ficcional” (BRANDÃO, 2013, p. 59). Nesse viés, o espaço, segundo ele, pode ser entendido como um “cenário” em que os personagens perambulam e contextualizam suas ações. Mas há também os espaços com significados translatos, como ressalta o autor. Ele menciona o “espaço social”, que é “tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica” (BRANDÃO, 2013, p. 59), e também o “espaço psicológico”, que abarca as “projeções sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores” (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Mas é fazendo uma análise de um estudioso literário americano⁴¹ que Brandão (2013) postula que os escritores modernos, como Flaubert, Joyce e Proust, buscam, de modo ideal, que seus leitores assimilem suas obras espacialmente em um lapso de tempo e não numa sequência na maioria das vezes⁴². O espaço surge, dessa forma, como uma extensão da narrativa, fragmentado, mas com partes que podem ser associadas num todo que é o ambiente, o lugar, o espaço da obra.

O fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, o caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. [...] Por um lado, a obra é constituída de partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si. [...] Por outro, exige-se a interação entre

⁴⁰ BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 3.

⁴¹ A quem ele se refere é Joseph Frank (1918-2013) que teoriza sobre a relação entre espaço e literatura em sua obra denominada *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick/London: Rutgers University Press, 1991.

⁴² BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 60, parafrazeando Joseph Frank (1991, p. 10).

todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra. (BRANDÃO, 2013, p. 62).

Mas esse espaço, na perspectiva que gostaríamos de seguir entre tantas, está intimamente conectado ao aspecto do tempo — que será o fio condutor da análise posterior —; e o autor que fornecerá a discussão será Bakhtin, com sua ideia de *cronotopo* e espaços dialógicos. Segundo o crítico (2011),

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no total espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos): o tempo se revela acima de tudo na natureza⁴³. (BAKHTIN, 2011, p. 225)

Lins (1976), discutindo a questão do espaço no âmbito do romance na obra de Lima Barreto, discorre sobre a importância da compreensão do espaço e do tempo dentro da obra literária. Segundo o autor, as temáticas (espaço e tempo) podem ser analisados a partir da função que desempenham, a importância delas na narrativa e como o personagem pode refleti-las. Mas é pertinente pensar, segundo o estudioso, que “o estudo do tempo ou do espaço num romance [...] atém-se ao universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo” (LINS, 1976, p. 64). Ou seja, esse espaço e tempo, refletem o mundo que, conseqüentemente, recai sobre o personagem — mas não são exatamente como o mundo que representam.

Mas ao falar de tempo e espaço, indissolúveis, nos referimos ao *cronotopo* de Mikhail Bakhtin. Antes, porém, de nos atermos a essa questão, é preciso

⁴³ A natureza, mencionada por Bakhtin (2011), acreditamos, pode ser considerada como um sinônimo de espaço nesse contexto. Porque o tempo se revela nela, no espaço, está ligado à natureza e no “movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade” (BAKHTIN, 2011, p. 225).

entender o significado do *cronotopo* nas palavras do autor. O termo é composto pelas palavras *crono* — tempo — e *topo* — lugar —, usado por Bakhtin (2014) para ressaltar a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 2014, p. 211).

“Mas o que exatamente repousa o avanço conceitual oferecido pelo conceito de *cronotopo* literário?” (BEMONG, 2012, p. 17). Diferente das abordagens formalistas ou estruturalistas do tempo e do espaço narrativos, ambas as categorias constituem uma unidade fundamental, segundo o autor, tal qual a percepção humana da realidade cotidiana. A ligação desses conceitos — espaciais e temporais — denominado *cronotopo*, “equivale à construção de mundo que está na base de todo o texto literário” (BEMONG, 2012, p. 17), o qual compreende uma combinação coerente desses dois conceitos. Segundo Bakhtin (2014),

No *cronotopo* artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo se transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o *cronotopo*. (BAKHTIN, 2014, p. 211)

Em suma, nessa perspectiva, como defende Bemong (2015), o pressuposto básico da teoria de Bakhtin é a ideia de que “textos narrativos não são apenas compostos de uma sequência de eventos diegéticos e atos de fala, mas também [...] da construção de um mundo ficcional particular.” (BEMONG, 2015, p. 20). É pertinente ressaltar que a autora comenta que Bakhtin tomou emprestada a ideia do filósofo Kant, que tem por concepção que o tempo e o espaço são, essencialmente, categorias a partir das quais os seres humanos percebem e estruturam o mundo. Para reforçar a ideia, Oliveira (2008) menciona que a relação do tempo e do espaço no romance pode ser melhor compreendida se pensarmos que os acontecimentos que são apresentados preenchem uma fase do tempo, não uma “fase temporal”; e com isso, ela quer dizer que “o tempo é representado pelo curso da vida das personagens” (OLIVEIRA, 2008, p. 93). Segundo ela,

O movimento físico ou imaginário através do espaço, por exemplo, produz a ilusão do tempo: as personagens, ao se moverem no espaço, parecem avançar ou retroceder no tempo. Em outros termos, o espaço, ao construir os centros dos destinos representados, deixa perceber o tempo ou as suas fases. (OLIVEIRA, 2008, p. 93)

Por fim, a autora menciona que o estudo de Bakhtin nos permite entender o conceito de *cronotopo* a partir de sua contribuição para compor as ideias representadas na narrativa. Dessa forma, essa perspectiva espaço-temporal dialoga com as tendências ideológicas de uma época ou um período cultural. Bakhtin (2014) também ressalta que o fio condutor do *cronotopo* é o tempo, porque, parafraseando Amorin (2006), este nos dá a concepção de homem – o nosso personagem literário –; e a cada nova temporalidade, temos um novo tipo de homem. Esse mesmo homem, influenciado pelo tempo, transformara seu espaço em um movimento contínuo. Assim, a imagem do homem é vista sempre em formação, modificada pelo tempo, num processo de evolução inacabado.

Segundo a autora, o conceito de *cronotopo* trata de uma produção histórica, ou seja, um lugar coletivo, de matriz espaço-temporal, no qual inúmeras histórias são contadas e escritas. Para exemplificar essa perspectiva, Amorin (2006) menciona que Bakhtin refere a visão de um sujeito individual e privado, que corresponde a um tempo individualizado que se desdobra em várias esferas: “o tempo de cada um dos sujeitos, em função de suas múltiplas vivências” (AMORIN, 2006, p. 105). Por outro lado, se pensar no homem como um sujeito público “que se define inteiramente pela esfera social, corresponde um tempo coletivo e único: tempo partilhado por todos em esferas comuns de atividade” (AMORIN, 2006, p. 106).

Segundo ela,

[p]odemos então concluir que, no trabalho de análise dos discursos e da cultura, quando conseguimos identificar o cronotopo de uma determinada produção discursiva, poderemos dele inferir uma determinada visão de homem. Determinadas produções culturais facilitam essa tarefa, pelo seu poder de

síntese e por sua precisão, e podem, assim, nos ajudar a identificar o que poderíamos chamar de cronotopo contemporâneo. (AMORIN, 2006, p. 106).

A autora apresenta um exemplo muito pertinente para ilustrar a questão do *cronotopo*. Amorin (2006) usa como pressuposto o cinema, usando os exemplos cinematográficos do iraniano Kiarostami. Segundo ela, grande parte dos filmes se passam no interior de um carro ou na visão exterior do mesmo. Esse carro funciona como um plano no qual o tempo da ação se destaca e avança; e por ser um lugar fechado, fiel a si mesmo e que atravessa lugares abertos, pode se afirmar como uma visão de homem. Com muita frequência, vê-se espaços imensos na pequena estrada que esse carro percorre; e com ele, “é possível mudar de lugar, sem mudar de lugar. Atravessar diferentes paisagens tendo sempre o mesmo ângulo de visão” (AMORIN, 2006, p. 109).

Dessa forma,

podemos dizer que é pertinente falar do cinema de Kiarostami como sendo dotado de grande cronotopia. As paisagens são concretamente iranianas e, ao mesmo tempo, mostram uma história e uma temporalidade específicas do campo e dos trabalhadores rurais. Em contraste com o espaço do carro que é puro movimento, é o próprio tempo da cidade que se contrapõe e se deixa alterar pelo tempo/espaço do campo. (AMORIN, 2006, p. 109)

Sob essa perspectiva apresentada pela autora, é possível afirmar que, sob o viés de Bakhtin, o tempo e o espaço agem em conjunto em uma obra, formam um todo que é o contexto narrativo em que essa se insere, baseando-se, enfim, no real. Um último apontamento de Amorin (2006) se dá em relação às questões cronotópicas que Bakhtin apontou em um ensaio sobre Goethe. Segundo Bakhtin (2011), os textos do escritor alemão podem ser considerados cronotópicos porque a geografia, ou seja, o espaço, corresponde a um acontecimento histórico que, conseqüentemente, reflete o homem, o personagem. Dessa forma, para Amorin (2006), o estudioso russo propõe que “a existência de uma maior ou menor capacidade do texto ou do autor de revelar a indissolubilidade entre a geografia (ou topologia) e a história (ou a temporalidade)” (AMORIN, 2006, p. 112).

Por conseguinte, pensando em algumas das discussões e teorias espaciais e temporais aqui abordadas, é pertinente ressaltar, como afirma Bemong (2012), que “uma definição *definitiva* de cronotopo nunca é oferecida” (BEMONG, 2012, p. 20). Dessa forma, como a definição de espaço literário, a do cronotopo bakhtiniano também levanta problemas e questionamentos escorregadios. Mas o intuito de usá-la se dá pelo interesse que a teoria provoca se usada como contraponto para analisar o espaço-temporal ficcional de *The Sound and The Fury*; e como este, rodeado de ideologia de um tempo passado que se desencadeia no presente, afeta as personagens que vivenciam a narrativa. Sabemos que essa relação está presente no espaço que as personagens se encontram; e, também, no tempo que ocupam, sendo este um dos fatores mais problemáticos do livro se pensado em união com o espaço.

O *cronotopo*, sob esse viés teórico, também serve como um “influenciador” do fluxo de consciência das personagens — que será analisado posteriormente — porque quanto mais o tempo se entrelaça, confundindo-se, mais a linha de pensamento desses personagens se perde no espaço. Simplificando, por exemplo, podemos pegar dois dos quatro personagens que são nosso objeto de pesquisa: Benjy, quem, por ser um “idiota de nascença”, como mencionado pelo próprio autor no apêndice do livro, não é capaz de reconhecer a passagem do tempo, tampouco o espaço (embora haja uma espécie de “consciência” nele que discutiremos nos capítulos de análise) tornando seu capítulo um “caos” de saltos entre passado e presente. Mas não podemos pensar nesse contexto caótico sem associá-lo com o espaço que o personagem ocupa: povoado por uma idealização do mito sulista já discutido. Quentin, outro exemplo, uma consciência oprimida pela ideologia sólida de sua família e também pelo espaço que em vive, é igualmente influenciado: primeiro pela incapacidade de aceitar a nova ordem que se instalou no espaço em que habita, segundo pelo tempo que não pode ser vencido, um tempo no qual só existe o passado — um passado que o arrasta para as sombras, o fim, o nada.

As explicações mais detalhadas serão para a análise posterior. O que pretendemos, por conseguinte, é abordar teorias sob a perspectiva do tempo, fator importante no livro de William Faulkner — uma vez que parece haver uma “luta” dos personagens. Desse modo, primeiramente, far-se-á uma introdução ao *tempo* para, então, limitá-lo sob o viés do livro a ser analisado. As perspectivas

abordadas, tanto temporais como espaciais, dessa forma, serão usadas e melhores retomadas no terceiro capítulo, o qual servirá como análise da obra.

2.1 “QUE É, POIS, O TEMPO?” CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEMÁTICA NA LITERATURA E NA OBRA DE WILLIAM FAULKNER

*Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei;
se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta,
já não sei. (Santo Agostinho)*

É com a introdução de Santo Agostinho, em seu livro de confissões (394-400), que iniciamos o segundo capítulo da dissertação que abordará, mais a fundo, a perspectiva do tempo de um modo geral na literatura. Em seus estudos, o teólogo desenvolveu uma reflexão filosófica sobre o tempo que, embora do período antigo, o faz parecer tão contemporâneo quanto muitos outros da atualidade. Agostinho, em sua época, defrontou-se com dificuldades que perduram até hoje ao falar sobre o tempo: somos incapazes de apreendê-lo porque ele nos escapa como também somos incapazes de medi-lo e não podemos percebê-lo. Por muitos séculos, dessa forma, a temática continuou a perturbar o homem, não apenas no campo filosófico, como era o caso de Santo Agostinho, mas também no campo literário.

Mas o que realmente é o tempo? É com essa indagação que Moisés (2006) inicia seu capítulo sobre o tempo no livro *Criação Literária*. O autor menciona que, diferentemente do conto e novela — porque o “tempo ali obedece quase um esquema único, o do calendário” (MOISÉS, 2006, p. 180) —, a questão no romance é complexa. Outra pergunta, então, cabe aqui: por que o romance suscita o problema do tempo? A resposta parece simples: porque, de acordo com Moisés (2006), o romancista é o senhor do tempo e do espaço no qual a vida das personagens se realiza; e, “em um dia de leitura podemos viver anos e anos de existência das personagens de um romance” (Simões 1944 *apud* Moisés, 2006, p. 181). O tempo, desse modo, é sempre arquitetado à maneira do romancista de forma que seja produzido uma humanidade no interior do romance, como menciona Moisés (2006).

A questão do tempo relacionado com os personagens é indispensável para o andar da narrativa; e, nessa perspectiva, Moisés (2006) cita três modalidades básicas do tempo:

- (I) o tempo histórico;
- (II) o tempo psicológico;
- (III) o tempo metafísico ou mítico.

O interesse dessa pesquisa está relacionado, precisamente, ao tempo psicológico e histórico, que serão pertinentes para a análise dos quatro capítulos de *The Sound and The Fury*. Antes, porém, será feita uma rápida diferenciação dos demais, para, depois, focar-se na primeira e segunda modalidade.

Deve-se pensar na primeira modalidade, o *Tempo Histórico*, como um “tempo social” (MOISÉS, 2006, p. 182), que é marcado pelos ponteiros do relógio, mas que “não deixa de ter reflexos e consequências profundas na vida individual, pelos choques entre a coletividade e o “eu profundo” de cada um” (MOISÉS, 2006, p. 182). Há uma cronologia linear, definida, que o leitor consegue ver o desenrolar da história com clareza. Essa concepção muda completamente se pensarmos na segunda modalidade: o *Tempo Psicológico*. Moisés (2006) comenta que o primeiro é objetivo; o segundo, subjetivo. Nunes (2013), também discutindo o *Tempo Histórico*, menciona que podemos dividi-lo em intervalos curtos ou em intervalos longos que são ritmados por diversos fatores; e, ao exemplificar tais intervalos, menciona o curto como as guerras, as revoluções, as migrações, entre outros, enquanto o longo, como desenvolvimento do feudalismo ou advento do capitalismo. Se nós associarmos essa perspectiva de tempo dentro de *The Sound and The Fury* (1929), é possível dizer que o *Tempo Histórico* no romance abrange o período pós-Guerra da Secessão, um período em que as famílias aristocratas do Velho Sul idealizam a nostalgia do mito sulista já desgastado, sem futuro, como anteriormente mencionado.

A segunda modalidade, segundo Nunes (2013), o *Tempo Psicológico*, refere-se a um tempo que varia de indivíduo para indivíduo, sendo ele “a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana” (NUNES, 2013, p. 19). Ademais, citando Moisés (2006) para complementar a visão do primeiro estudioso,

Também sabemos por excelência que duas pessoas *sentem* de modo diverso o mesmo objeto, e por isso guardam dele impressões por vezes opostas. Uma delas tem reação pronta, imediata, como se desprovida de maior sensibilidade, enquanto a outra contempla e “sofre”, quem sabe sem perceber o alcance do fato que vivencia. A marca será diferente para cada um porque seu tempo interior segue ritmos específicos.” (MOISÉS, 2006, p. 184).

Nessa perspectiva, o tempo psicológico é um aglomerado de momentos imprecisos (diversificado em cada um) que se aproximam ou se fundem, confundindo passado e presente. Moisés (2006) chama essa modalidade de tempo “na experiência”, que experimentamos como uma realidade de fluxo ininterrupto, associado à nossa própria memória por ser interior. Assim, “enquanto memória, [...] corresponde à memória involuntária” (MOISÉS, 2006, p. 202), chamada assim pelo caráter de “desenterrar” o passado sem nenhum aviso prévio. Ela transforma, dessa forma, o que era passado em presente no mesmo momento que “traz à consciência seus registros e traços” (sic.).

É nessa perspectiva que o romance psicológico poderia se identificar pela narração através da técnica do Fluxo de Consciência. O romance *The Sound and The Fury* se enquadra perfeitamente nesse quesito, uma vez, como exemplo, no segundo capítulo narrado por Quentin Compson, Faulkner nos apresenta a “confusão temporal” do personagem ao descrever o momento em que ele desafia um dos namorados da irmã. Toda a cena é apresentada por um fluxo confuso, sem pausas, que acontece “no tempo do personagem”.

Na sequência, Moisés (2006) menciona o *Tempo Metafísico* como o “tempo do ser” (MOISÉS, 2006, p. 185), ou seja, é o tempo ontológico, o tempo da humanidade, sem começo nem fim, “concretizado na recorrência dos ritos e das festas sagradas, quando se torna presente para o homem desejoso de retomar contato com o momento das origens” (MOISÉS, 2006, p. 185). Esse tempo metafísico é inesgotável, um tempo em que as personagens do romance flutuam sem se confundir com sua história e sua psicologia. É uma categoria que se tornou obsessão do teatro lírico e da poesia dramática, desde Fernando Pessoa à Guimarães Rosa.

Outros teóricos também estão envolvidos na discussão relacionada ao tempo literário; e, entre eles, Genette, em livro *Discurso da Narrativa* (1995), discute acerca da temática, organizando a questão do tempo em três categorias: (I) ordem, (II) duração e (III) frequência. Resumidamente, a primeira se caracteriza na relação entre a ordem temporal de sucessão dos eventos na história (a *diegese*) e a ordem temporal de sua disposição no texto (narrativa). Por conseguinte, a *duração*, segundo o que propõe Genette (1995) é a relação entre a duração variável desses acontecimentos a duração que eles possuem na narrativa, ou seja, na extensão do texto. Por fim, a terceira, *frequência*, é, basicamente, a relação entre as capacidades de repetição dos acontecimentos narrados na história e a capacidade de repetição dos mesmos enunciados na narrativa.

Importa-nos, porém, somente as discussões sobre a ordem para a análise, uma vez que, com intuito de analisar o tempo, gostaríamos de apontar as problemáticas que o livro de William Faulkner pode levantar sobre o tempo e sua ordem na narrativa. Sobre isso, Genette (1995) menciona que essa categoria é a relação entre a ordem temporal dos eventos da história e a ordem da sua disposição na narrativa. O estudioso nos apresenta as *anacronias*, que se referem às alterações na ordem das “disposições dos acontecimentos (...) temporais no discurso narrativo com a ordem da sucessão desses mesmos acontecimentos (...) na história” (GENETTE, 1995, p. 33). Nessa perspectiva, o narrador pode evocar acontecimentos e informações posteriores (*prolepse*) ou anteriores (*analepse*) dentro da narrativa primeira (a qual seria o eixo principal da história). Logo, toda a discordância de tempo (e deve-se pensar o tempo da história contada e a organização temporal dessa história) será entendida como anacronia. Entretanto, é importante ressaltar que o próprio Genette (1995) menciona que seus estudos sobre tempo podem provocar contradições com algumas narrativas específicas. Isso é reafirmado por Richardson (2012) em seu livro *Unnatural Narratives* ao mencionar que:

Não há dúvida de que o relato de Genette é geralmente adequado para descrever a temporalidade da maioria das narrativas não-ficcionais, da maior parte das obras de ficção realista e de muita ficção moderna. [...] No entanto, essas categorias não funcionam

se aplicadas a muitos textos modernos tardios e pós-modernos, uma vez que elas se baseiam em distinções que os escritores experimentais estão determinados a impedir, negar ou confundir. (RICHARDSON, 2011, p. 48 [tradução minha])⁴⁴

A partir disso, Richardson (2011) inicia sua discussão mencionando o conceito padrão dos estudos de Genette – ordem, duração e frequência – e afirmando que muitos dos textos modernos e pós-modernos podem não se enquadrar nas definições dadas por ele. Richardson (2011) afirma que as noções genéticas de “frequência bem como a concepção de história dele [Genette] pressupõem a existência de uma sequência de eventos fixa, recuperável e não contraditória” (RICHARDSON, 2011, p. 49)⁴⁵, algo que os escritores pós-modernos não pressupõem ou providenciam. Para tentar explicar essas narrativas que fogem dessas teorias, Richardson menciona seis categorias temporais principais: (I) Circular; (II) Contraditória; (III) Antinômica; (IV) Diferencial; (V) Confusa; e (VI) Dual ou Múltipla [tradução minha].⁴⁶

A primeira, Circular, refere-se às narrativas que, ao invés de terminarem, recomeçam. São histórias que se movem em círculo, sempre de volta ao início, repetindo-se infinitamente. A segunda, *Contraditória*, inclui histórias que são auto-contraditórias. Para exemplificar, Richardson (2011) menciona que “um homem pode ter morrido em 1956 ou ele pode ter morrido posteriormente, em 1967, mas ele não pode morrer em 1956 e 1967” (RICHARDSON, 2011, p. 48)⁴⁷, ou seja, versões incompatíveis e irreconciliáveis não estabelecidas, o que contradiz a noção de frequência de Genette. A seguir, temos as *Antinômica*, em que o narrador e leitor se avançam prospectivamente no tempo, mas em sentido inverso. A narrativa *Diferenciada*, refere-se a um tempo que se sobrepõem a outro,

⁴⁴ No original: “There is no question that Genette’s account is generally adequate to describe the temporality of most nonfictional narratives, of the great majority of works of realistic fiction, and of much modernist fiction. [...] However, these categories do not work if applied to many late modernist and postmodern text, since they are predicated on distinctions that experimental writers are determined to preclude, deny or confound” (RICHARDSON, 2011, p. 48).

⁴⁵ No original: “frequency as well as his conception of story presupposes the existence of a fixed, retrievable, noncontradictory sequence of events” (RICHARDSON, 2011, p. 48).

⁴⁶ No original, respectivamente: *circular*; *contradictory*; *antinomic*; *differential*; *dual or multiple*.

⁴⁷ No original: “a man may have died in 1956 or he may have died in 1967, but he cannot have died in 1956 and 1967” (RICHARDSON, 2011, p. 48).

Richardson cita o exemplo de personagens que envelhecem mais rápido que as demais personagens.

A quinta categoria, Confusa, mas que será remetida na análise como “temporalidade imprecisa”, é a que “diferentes zonas temporais falham em se manter distintas, e deslizam e se misturam uma a outra.” (RICHARDSON, 2011, p. 50 [tradução minha])⁴⁸. Desse modo, tempos diferentes, o passado e o presente, cruzam-se e se misturam, confundindo as distinções entre ambos. Nessa perspectiva, tempos distintos se cruzam e se misturam, confundindo o leitor entre passado e presente, sendo-lhe difícil — ou às vezes impossível — separar um tempo do outro. A análise de Genette (1995) sobre frequência e história sofreria contradições ao tentar reconhecer o que é e não é o mesmo acontecimento. Por fim, a *Dual ou Múltipla*, refere-se a histórias com diferentes linhas temporais no mesmo enredo, por mais que elas comecem e terminem no mesmo momento.

Embora tenhamos explicado brevemente cada uma, para contextualizar o trabalho, o interesse, para a análise, será a narrativa confusa ou de temporalidade imprecisa — tradução que se aproxima mais do que queremos desenvolver para a análise. Dessa forma, nos atentaremos às questões de **ordem**, desenvolvida por Genette (1995), que será usada para mostrar que, através do fluxo de consciência, parece ser impossível encontrar uma ordem temporal na narrativa. Para também embasar essa discussão, usaremos a perspectiva de **temporalidade imprecisa**, de Richardson (2011) nos três primeiros capítulos, narrados pela técnica do fluxo, em conjunto com a teoria de cronotopo do Bakhtin (2015).

Essa desordem que se apresenta no livro será vista e discutida no terceiro capítulo. Ela servirá, posteriormente, no quarto, como uma forma de mostrar a derrota e a ruína em que os irmãos da família Compson — Jason, Quentin e Benjamin — se deparam, voluntaria ou involuntariamente.

No entanto, antes de entrarmos na análise do livro em questão, será feita, de modo breve, uma discussão do aspecto temporal na obra de William Faulkner.

⁴⁸ No original: “different temporal zones fail to remain distinct, and slide or spill into one another” (RICHARDSON, 2011, p. 50).

Dessa forma, abordaremos a ideia de que o tempo não é apenas “tempo”, mas uma entidade que permeia as obras do autor.

2.2 O TEMPO EM WILLIAM FAULKNER

I give it to you not that you may remember time,
 but that you might forget it now and then for a
 moment and do not spend all your breath trying
 to conquer it. Because no battle is ever won he
 said. (*The Sound and the Fury*)

O tempo em William Faulkner é quase uma entidade personificada: é personagem, é enredo; e pode ser tudo, menos *apenas* “tempo”. As personagens, querendo ou não, estão sempre permeadas por essa questão, obcecadas com ele [o tempo], em um paradoxo entre temê-lo ou idolatrá-lo (mesmo que ele as destrua). Nas obras de Faulkner, o tempo é *ser* — e não apenas um mecanismo da condição humana ou mundana. Mas qual era a pretensão do autor em consagrá-lo? Muitos teóricos discutiram o que o tempo poderia significar na perspectiva do escritor norte-americano; e, entre tantos, Pouillon (1966), ao falar sobre o tempo e o destino nos trabalhos de Faulkner, ressalta que a temática provoca uma “impressão de fatalidade”⁴⁹ (POUILLON, 1966, p. 79 [tradução minha]).

Para exemplificarmos, pegaremos o próprio romance a ser analisado, *The Sound and Fury*, para apontar, de modo geral (uma vez que nos concentraremos mais nisso na análise), como o tempo pode afetar os personagens. Segundo o autor, a perspectiva temporal que parece permear a narrativa é o tempo que sempre se dirige para o passado, “precisamente, o passado é evocado pelo presente” (POUILLON, 1966, p. 79 [tradução minha])⁵⁰ Benjy, por exemplo, sempre lembra a irmã, Caddy, que foi embora, quando escuta o barulho que a bola de golfe faz, algo semelhante a *caddie*, ou ao percorrer a cerca que envolve o pasto que um dia pertenceu a sua família. A partir disso, como assegura Pouillon (1966), William Faulkner mostra que o presente está submerso no passado, que o que é vivido no presente foi o que também se viveu no passado. Nessa perspectiva, “o passado não é somente uma evocação como também uma

⁴⁹ No original: “impression of fatality” (POUILLON, 1966, p. 79).

⁵⁰ No original: “most commonly, the past is evoked by the present” (POUILLON, 1966, p. 79).

constante pressão sobre o presente, uma pressão do que foi no que é” (POUILLON, 1966, p. 80 [tradução minha])⁵¹.

Estando cientes da pressão que o passado coloca sobre o presente, é pertinente perguntarmos: *o que resta para o futuro?* Segundo o mesmo autor, esse tempo parece não estar presente em romances como, por exemplo, *Sanctuary* e *Light in August*. Neste, o começo da narrativa já nos prescreve o final, o assassinato, o que torna a história uma espécie de exploração do passado. Um dos protagonistas, Christmas, não tem uma concepção de futuro.

Mesmo que ele [Christmas] saiba vagamente que vai matar, esse assassinato é simplesmente um advento do passado a que ele não consegue acrescentar nada. Ele sente a falta de um sentido de sua ação antes mesmo de agir. O futuro [aqui] pode ser comparado ao presente: não podemos dizer que é determinado pelo passado, já que não há razão para que exatamente tal coisa aconteça. Tudo pode acontecer. [...] A ideia continua a mesma: o passado não é tanto o que determina o presente e o futuro, mas é a única realidade.⁵² (POUILLON, 1966, p. 81 [tradução minha]).

Joe Christmas está *preso* nesse passado, e por não ter futuro, ele não tem liberdade (Brooks, 1991). O próprio personagem tem a noção que não tem futuro e que corre dentro de um círculo sem fim, sem chance de escapatória. Nada fará ele fugir do passado: “I have been further in these seven days than in all the thirty years. But I have never got outside that circle. I have never broken out of the ring of what I have already done and cannot ever undo.” (BROOKS, 1991, p. 330). Ou seja, desde o princípio, Christmas sabe que nunca poderá escapar de seu passado e das questões internas que o permeiam ao longo da narrativa.

No primeiro exemplo, *Sanctuary*, por outro lado, há avanço temporal, todavia, “nunca nos é dada a impressão de que os vários personagens têm

⁵¹ No original: “the past is not much an evocation as it is a constant pressure upon the present, the pressure of what has been” (POUILLON, 1966, p. 80).

⁵² No original: “Even though he [Christmas] vaguely knows he will kill, this murder is simply an advent of the past to which he adds nothing. He feels the meaninglessness of his performance even before he acts. The future [here] can be compared to the present: we cannot say it is determined by the past since there is no reason why such and such a thing must happen. Anything might happen. [...] The idea remains the same: the past is not much what determines the present and the future as it is the sole reality.” (POUILLON, 1966, p. 81)

realmente um futuro” (POUILLON, 1966, p. 81 [tradução minha])⁵³. Segundo Pouillon, os personagens, de fato, avançam, mas para trás, sempre em direção ao passado. O que se pode pensar, sob essa perspectiva, é que, aparentemente, as personagens de Faulkner parecem ser reais apenas no passado. Elas não o repensam, simplesmente o vivem, como se esse fosse o único contexto possível. É interessante pensar que isso está bastante relacionado, de modo que estão conectados, com os espaços que essas personagens ocupam. Porque, como ressaltado no primeiro capítulo, há uma ideia de que o passado, no contexto sulista que impregna o condado de Yoknapatawpha, é vangloriado, idealizado, de modo que as personagens sempre se voltam para ele — para as sombras que os acompanham num presente carregado de passado. Até mesmo os personagens que decidem enterrá-lo, buscando se adaptar à nova ordem e, conseqüentemente, se direcionar para o futuro, como é o caso de Jason Compson em *The Sound and The Fury*, acabam sempre se voltando para ele, para o passado que nunca desaparece.

Mas o que também é pertinente destacar nos trabalhos do autor, principalmente no livro a ser analisado, é a questão da *cronologia temporal*. Segundo Pouillon (1966), Faulkner, sem dar um aviso prévio ao seu leitor, “coloca um momento no outro e embaralha toda a ordem habitual porque, segundo ele, as vidas não são vividas cronologicamente” (POUILLON, 1966, p. 82 [tradução minha]).⁵⁴ Dessa forma, a destruição da cronologia, segundo o estudioso, é uma desvalorização do presente e do futuro em o benefício do passado — e Faulkner parece se aproveitar disso.

A ordem cronológica arruinaria o passado por dois motivos. Em primeiro lugar, haveria apenas uma sucessão de “agoras” mutuamente exclusivos, válidos em si mesmos e não em sua identificação com o passado. [...] Em segundo lugar, a cronologia fariaria o passado em passados, presentes e futuros que são fictícios. O passado que pesa sobre os heróis de Faulkner é uma unidade destemporalizada. Enquanto o presente é fragmentado,

⁵³ No original: we are never given the impression that the various characters really have a future” (POUILLON, 1966, p. 81)

⁵⁴ No original: “places one moment into another and shuffles all habitual order because, according to him, lives are not lived chronologically” (POUILLON, 1966, p. 82).

disperso e não é realmente vivido, o passado forma um todo indecomponível. (POUILLON, 1966, p. 83 [tradução minha]).⁵⁵

O passado, dessa forma, não é colocado na narrativa como uma informação, solta e desconectada, mas alcançada com uma sucessão de imersões que os próprios personagens vivenciam — quando novas personagens, que conhecem o passado das primeiras por inúmeros motivos, aparece na trama. Por exemplo, em *Light in August*, segundo Pouillon (1966), nós descobrimos as circunstâncias do nascimento de Joe Christmas apenas quando outros personagens entram na história. A referente perspectiva deixa claro que “não é apenas o conceito de tempo de Faulkner que o obriga a descrever a narrativa dessa maneira, mas também sua visão de pessoas e eventos” (POUILLON, 1966, p. 83 [tradução minha]).⁵⁶

O passado em Faulkner não recebe *nada* do presente — e essa presença do passado *desqualifica* o presente como um todo; o que, de certa forma, elimina a cronologia da narrativa. Como o autor ressalta, ela é não é lógica, mas psicológica; e Christmas, do romance *Light in August*, “não é *determinado* pelo seu passado, ele é seu passado” (POUILLON, 1966, p. 84 [tradução minha])⁵⁷. O mesmo podemos considerar se pensarmos o caso de Quentin ou Jason, personagens-narradores de *The Sound and The Fury*. O primeiro, negando o presente e aceitando apenas o passado, vê esse tempo, até certo ponto, não como algo que o determina, mas, sim, como sua identidade, o que ele é e o que deve ser: alguém que defende os resquícios estilhaçados da honra da família Compson. Mas quando sua própria identidade não parece possível na nova ordem do espaço em que vive, no tempo que avança e que a enterra, Quentin recorre à única alternativa que lhe parece possível: parar o tempo e impedir que o que ele

⁵⁵ No original: “Chronological order would ruin the past for two reasons. First of all, there would be but a succession of mutually exclusive “nows,” valid in themselves alone and not in their identification with the past. [...] Secondly, chronology would chop up the past into fictitious pasts, presents, and futures. The past which Faulkner’s heroes feel weighing upon them is a detemporalized unit. Whereas the present is fragmented, dispersed, and not really experienced, the past forms an indecomposable whole”. (POUILLON, 1966, p. 83).

⁵⁶ No original: “it is not only Faulkner’s concept of time that obliges him to narrate in this fashion, but also his vision of people and events” (POUILLON, 1966, p. 83).

⁵⁷ No original: “is not determined by his past, he *is* his past”. (POUILLON, 1966, p. 84).

é, seja esquecido. Jason, diferentemente do irmão, procura se afastar do passado e, assim, se adaptar à nova ordem, ao novo mundo, que se instalou no espaço em que cresceu. No entanto, mesmo perante seus esforços, o passado que ele é, que o identifica como ser, permanece lá, nas sombras, o que também o levará a ruína como é o caso do seu irmão.

Também sobre a temática do tempo em William Faulkner, Jean-Paul Sartre, levantou o seguinte questionamento: “por que Faulkner fragmentou o tempo de sua história [*The Sound and The Fury*] e embaralhou os pedaços?” (SARTRE, 1966, p. 87 [tradução minha])⁵⁸. A questão é pertinente e levanta inúmeras discussões, mas segundo o estudioso é que, Faulkner não poderia contá-la de outra forma, uma vez que:

A história não se desenvolve: nós a descobrimos em cada palavra, como uma presença incomoda e obscena, mais ou menos condensada, dependendo do caso. É imediatamente evidente que a metafísica de Faulkner é a metafísica do tempo. O infortúnio do homem é ser temporal.⁵⁹ (SARTRE, 1966, p. 87 [tradução minha]).

O que ele afirma, ademais, é que o presente em Faulkner é essencialmente catastrófico: é um evento que assombra as personagens como um monstro de proporções imensuráveis — que aparece e desaparece. Além desse presente, segundo Sartre (1966), não existe mais nada, uma vez que, como também antes mencionado por Pouillon (1966), não há futuro. Esse presente sempre surge de um lugar desconhecido, sabe-se lá de onde, e se coloca sobre outro presente no contexto de *The Sound and Fury*, o que nos dá a impressão de um tempo que se inicia perpetuamente. Mas nunca com uma progressão: nada que esteja relacionado ao futuro.

O que Sartre (1966) afirma é que a visão de mundo do autor pode ser comparada a um homem sentado em um carro. No entanto, este indivíduo é

⁵⁸ No original: “why has Faulkner broken up the time of this story and scrambled the pieces?” (SARTRE, 1966, p. 87).

⁵⁹ No original: “The story does not unfold; we discover each, like an obscene and obstructing presence, more or less condensed, depending upon the particular case. [...] It is immediately obvious that Faulkner’s metaphysics is metaphysics of time. Man’s misfortune lies in his being time-bound.” (SARTRE, 1966, p. 87).

incapaz de encarar os acontecimentos que estão adiante, que irão acontecer, apenas olha para trás, sem nunca enxergar — e talvez nunca o faça — o que está na frente. A questão, de algum modo, pode ser comparada ao próprio Quentin Compson, quem, assombrado pelo tempo e pelo passado, também não vê o que está adiante. Mas deixaremos toda essa questão, de forma mais aprofundada e ancorada pelo livro analisado, para o capítulo seguinte.

Neste capítulo, e nos anteriores, vimos questões pertinentes para a análise: o tempo e o espaço ficcional. Ambos serão retomados e discutidos no capítulo seguinte. Usaremos o romance *The Sound and The Fury* para melhor contextualizarmos tais perspectivas e desenvolvermos o objetivo de toda a dissertação: **elencar o sentimento de ruína nos personagens e como este se desenvolve** — no espaço, no tempo e na união de ambos dentro da técnica do fluxo de consciência.

Por hora, a técnica recém citada que nos dará apoio por ser a qual Faulkner utilizou para escrever e por ser dentro dela que o espaço-tempo se embaralharam. Como Sartre (1966) acredita, Faulkner não teria escrito *The Sound and The Fury* de outra maneira; e, se o tivesse feito, teríamos outra história. Dessa forma, no primeiro momento do capítulo, faremos uma abordagem geral da técnica do fluxo de consciência para, a partir disso, entrarmos, no que tange o livro, de modo mais específico, abordarmos o tempo-espaço para cada personagem — como cada um deles acredita em uma concepção diferente. Assim, ancorados pela técnica, posteriormente, buscaremos entender como o tempo-espaço podem funcionar como elementos que constroem a ruína na ótica de uma temporalidade imprecisa.

É interessante ressaltar que embora o escritor norte-americano tenha desenvolvido o livro através da técnica do fluxo de consciência o quarto e o último capítulo nos é apresentado a partir de uma perspectiva onisciente. A mudança repentina nos parece confusa à primeira vista, mas talvez, como veremos na análise, houvesse uma necessidade de mostrar “o fim” de modo ordenado, “cada um em seu lugar certo” (FAULKNER, 2017, p. 326).

3. ASPECTOS DA NARRATIVA E DA TEMPORALIDADE-IMPRECISA NO ROMANCE DE WILLIAM FAULKNER

O presente capítulo será dividido em três partes: (I) a primeira se voltará para a técnica do fluxo de consciência, primeiro fazendo uma breve abordagem do termo; e como este favorece uma ideia de “temporalidade imprecisa” dentro das narrativas. Posteriormente, no segundo momento do capítulo, (II) abordaremos, de modo geral, como o tempo, dentro do fluxo de consciência, constrói uma visão catastrófica no espaço de *The Sound and The Fury*, elencando fragmentos do livro que terão a discussão ancorada por teóricos como Sartre (1966) e Brooks (1991), os quais dissertam sobre a perspectiva temporal no livro e como ela dá a impressão de ruína, de descontinuidade e fim. A partir dessa perspectiva, usaremos as perspectivas sobre o tempo, antes discutidas, para ressaltar a desordem dos personagens na narrativa. Essa discussão, além dos autores citados, também será norteadada por Genette (1995), Richardson (2011) e Moisés (2006) para embasar a temática do tempo e a de Bakhtin (2014) e Brandão (2013) sobre o espaço.

É a partir desses elementos que desenvolveremos na terceira parte do capítulo (III) que concentrar-se-á nas quatro personagens que conduzem a narrativa. A análise começará por Benjamin e Quentin Compson, os quais, respectivamente, tem uma relação adversa com o tempo: um não o entende, o outro o refuta. Posteriormente, será a análise temporal-espacial de Jason e Dilsey. Ambos se diferem também em suas concepções de tempo: um quer tentar alcançá-lo, o outro, nutre um conceito de tempo bastante distinto dos irmãos, relacionado à uma espécie de espiritualidade. Todas as análises feitas durante o capítulo, serão englobadas no quarto. É pertinente, no primeiro momento, falarmos da técnica em que os três primeiros capítulos do romance são escritos e que criam essa impressão de temporalidade imprecisa: o fluxo de consciência.

A expressão *fluxo de consciência* não se originou no campo literário. Trata-se de um termo migrante da psicologia discutido por William James em 1890 como “Fluxo de Pensamento” em seu principal trabalho *Princípios da Psicologia*. James (1890) nos dá uma noção de como o pensamento é processado pela mente.

Desse modo, a definição abriu um leque de possibilidades para interpretações não apenas psicológicas, mas também relacionada a outros campos de conhecimento. Um desses campos foi a literatura.

Podemos dizer que a literatura se apropriou do termo de Fluxo de Consciência para criar um novo estilo de ficção que teve seu auge no Modernismo do século XX. Essa mudança se focou na psique humana como tema central e acarretou em uma linguagem diferenciada dos moldes passados. Diversos autores ousaram e criaram em suas obras uma narrativa complexa marcada por uma jornada através do íntimo de suas personagens. Eles deixaram para trás os moldes do passado e apegaram-se a uma área menos centrada (enredo, tempo e espaço ficam em segundo plano), porém mais complexa: a representação da consciência crua do personagem.

Sabemos que essa representação sempre aconteceu na literatura, todavia, podemos ver que no fluxo de consciência o narrador estaria afastado, sem onisciência, deixando a voz do personagem dizer o que quer e o que não quer. Seria como se o leitor mergulhasse na consciência do personagem através desse fluxo que simplesmente flui como um córrego, sem pausas ou sentido concreto.

A técnica do fluxo de consciência se tornou, então, objeto de estudos de muitos críticos literários que buscavam explicar suas facetas. Dentre muitos estudiosos, o autor Humphrey (1976) discute o fluxo de consciência como um termo ilusório. Segundo ele, escritores e críticos o usam, usufruem de técnicas para melhor concretizá-lo, mas o termo permanece sempre vago e variado. Não existem certezas para reconhecer a técnica; e, nas palavras do autor, muitas vezes somos surpreendidos pelo seu uso. Se acreditarmos ser “um pássaro da técnica ou a fera do gênero [...] somos tomados de espanto ao saber que a criatura designada é [...] uma monstruosa combinação de ambos” (HUMPHREY, 1976, p. 3).

A ficção do fluxo de consciência difere das demais por mostrar os níveis mais profundos da psique humana de uma maneira centrada somente no personagem. Humphrey (1976) faz uma comparação com um *iceberg* (sua estrutura inteira: o que fica na superfície e abaixo dela) e explica que a ênfase principal dessa ficção é explorar a consciência do personagem num momento anterior à sua fala com a intenção de revelar o estado psicológico em que ele se encontra. Esse conceito pode nos levar ao questionamento: mas o narrador

onisciente não revela a alma do personagem? Sim, ele revela, mas esse apontamento difere do fluxo de consciência porque, ao invés de termos um narrador que conta os pensamentos íntimos de um personagem — e seleciona o que acha pertinente para a narrativa — a técnica dá voz somente ao personagem. Ela não terá um narrador, mas será a narradora de seu íntimo, revelando sentimentos e ações de um modo contínuo e não linear.

Dessa forma, a técnica se ocupa em mostrar o que está acontecendo na parte que desconhecemos desse *iceberg*, sua estrutura escondida e submersa. Nessa perspectiva, “o campo da vida com o qual se ocupa a literatura do fluxo da consciência é experiência mental e espiritual” (HUMPHREY, 1976, p. 7). O que o autor enfatiza é que essa técnica não se preocupa com elementos tradicionais de um texto narrativo como o enredo ou espaço, mas, sim, com o que está acontecendo no interior do personagem.

Humphrey questiona o modo como essa ficção é enriquecida ao descrever o que está no interior do personagem? Pensamos que, para responder à respectiva questão, devemos refletir sobre os motivos que levaram autores do século XX, como William Faulkner, a utilizar o fluxo de consciência. A técnica do fluxo de consciência ignora, ou até mesmo consome, a voz do narrador e se direciona para o íntimo das personagens, vivenciando suas percepções mais profundas e existenciais. O que queremos dizer é que nessa técnica não há um narrador mostrando o caminho ao leitor. Pelo contrário, há um personagem que vincula seu próprio pensamento sem a interferência do narrador. Para Nunes (2013), esse método é considerado um fator que transforma todo o enredo porque em narrativas que utilizam essa técnica, tudo é desordenado e não linear: os sentidos se misturam no texto, passado entrelaça-se com presente, pensamentos são sobrepostos e sem lógica. Como exemplo, o próprio livro referente a análise:

Falando para nós mulheres do Gerald num o do quarto de Caddy tom de aprovação presunçosa. “Quando ele estava com dezessete anos eu disse a ele um dia ‘Que pena você ter uma boca assim ela fica melhor no rosto de uma moça’ e imagem só. as cortinas enviesadas ao crepúsculo com cheiro da macieira a cabeça dela contra o crepúsculo os braços atrás a cabeça com asas de quimono a voz que soava no éden roupas na cama junto

ao nariz visto acima da maçã o que ele disse? (FAULKNER, 2017, p. 109)⁶⁰

Mais de uma linha temporal se encontra no pequeno fragmento. Confundem-se. É comum encontrar autores que citem o monólogo interior como um sinônimo do fluxo de consciência; outros, no entanto, o diferenciam como é o caso de Leite em seu livro *O Foco Narrativo* de 2005. A autora define o *monólogo interior* como “um aprofundamento maior nos processos mentais” (LEITE, 2005, p. 25), e continua sua discussão ao mencionar que esse processo da mente “acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamento que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos” (LEITE, 2005, p. 26). É nesse deslize que, como sugere a autora, o monólogo interior se aprofunda nas margens do fluxo de consciência. Nesse sentido, uma técnica é o caminho para a outra. Já a concepção de fluxo de consciência, para Leite (2005), “é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente” (LEITE, 2005, p. 25).

Embora Leite (2005) descreva o Monólogo Interior e o Fluxo de Consciência como termos distintos, mas ligados, Humphrey (1976), em seu amplo estudo, introduz quatro técnicas para apresentar os diferentes casos de Fluxo de Consciência — e o monólogo interior é um deles. Por considerar suas descrições mais complexas, baseamos o nosso estudo em sua visão. Primeiramente, ele menciona o caso do monólogo interior e faz distinção de dois tipos básicos da referida técnica: o direto e o indireto. Entendemos o monólogo interior direto como uma narração em que a voz do autor é inexistente. O personagem reflete, pensa e age sem nenhuma interferência e também sem nenhuma plateia. Sua fala não está direcionada ao leitor ou a alguém dentro da cena ficcional, pelo contrário, o personagem devaneia e conversa com sua própria consciência. Um caso conhecido para exemplificar o monólogo interior direto é a cena final do livro *Ulysses*, de James Joyce, em que se percebe claramente o devaneio sem pausas do personagem, ou seja, seu monólogo interior direto. Pensando no romance que

⁶⁰ O itálico e os espaçamentos são propositais do próprio autor. Ademais, foi usado aqui a versão traduzida da editora Companhia das Letras, publicado em 2017, mas o texto a ser analisado posteriormente será a versão em inglês da Vintage Book, de 1987.

embasa o trabalho, podemos identificar o primeiro capítulo, narrado por Benjy Compson, como um exemplo de monólogo interior. Nele, a presença do autor é completamente nula, sua voz desaparece, e o que predomina são as observações, principalmente sensoriais, que o personagem capta do mundo à sua volta. A narração está em primeira pessoa, “o tempo é impreciso, passado, imperfeito, presente ou condicional” (HUMPHREY, 1976, p. 23), o que dá a ideia de uma temporalidade imprecisa, que se confunde na narração do personagem.

Em seguida, Humphrey (1976), identifica uma espécie de monólogo interior que viola as definições do *direto* por usar uma narração em terceira pessoa: o *monólogo interior indireto*. Esse termo se refere a um narrador onisciente se apresenta de modo não pronunciado “como se viesse da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela” (HUMPHREY, 1976, p. 27). A terceira técnica do fluxo de consciência descrita pelo autor é a “descrição de um autor onisciente”. Humphrey (1968 *apud* Carvalho, 2012) a define como um “estado não formulado, não falado, incoerente” (CARVALHO, 2012, p. 342), em que o narrador não usa o estilo da voz do personagem, mas a sua própria linguagem.

O solilóquio seria uma quarta modalidade do fluxo, e o uso supõe uma “plateia formal e imediata”: o personagem fala diretamente com o leitor sem a presença do narrador. O solilóquio pode vir a ser um monólogo interior mais limitado, uma vez que não apresenta profundidade ao representar a consciência do personagem. A técnica “foi considerada suficiente flexível para arcar essa dupla carga” (HUMPHREY, 1976, p. 34), porque ela explora tanto o interior como o exterior do personagem. O *solilóquio* se distingue do monólogo interior por uma maior coerência, comunicando as emoções e as ideias que se ligam à trama narrativa, mas o teórico ressalta que essa narração é “menos [sincera] e mais [limitada].

A íntima conexão que a técnica do fluxo de consciência estabelece com o romance é nítida. Faulkner usou esse tipo de narrativa para construir os primeiros três capítulos do livro. Apesar de todos serem narrados nos moldes desse fluxo, todos diferem em estilo, em tom e em profundidade. A de Benjy, no primeiro capítulo, por exemplo, soa como “simplória”, narrada por um personagem que não julga o que vê, apenas, de um modo mais sensorial, observa.

A complexidade disso não está em como o fluxo se apresenta, mas no que ele apresenta: porque é nesse primeiro capítulo que vemos todos os principais acontecimentos que arruinaram com a família: a morte de Quentin, a perda de Caddy, o ódio contido de Jason, o cinismo da matriarca e a desonra de Quentin, filha de Caddy e última descendente da família.

O capítulo de Quentin apresenta um fluxo mais “visivelmente” desordenado, com vozes que, não a do personagem, se atropelam e se sobressaem à dele. Pouco a pouco, o que parece confuso no capítulo anterior, vai se revelando no seguinte, mostrando que todo o fluxo, embora diferente, está conectado ao outro de alguma forma, sempre carregado de uma sensação de ruína que será o foco do estudo.

A sensação de desolação e decadência moral e física não é apenas uma particularidade de *The Sound and The Fury*. Essa temática permeia as narrativas de William Faulkner, tema que ele, inspirado no espaço real que cresceu, desenvolveu e moldou no condado de Yoknapatawpha. O nosso intuito é nos ater à questão da ruína, o sentimento de esfacelamento de uma ideologia que permeia o contexto em que as personagens do romance vivem.

Dessa forma, primeiramente, far-se-á uma discussão e análise do tempo e do espaço de *The Sound and The Fury* (1929) para cada personagem, para então, posteriormente, analisar cada um, relacionado à ruína, em seu respectivo capítulo, conectando o debate com as teorias abordadas nos capítulos anteriores. Nessa perspectiva, o tempo e o espaço e o fluxo de consciência — o estilo que William Faulkner usa para englobar tudo — serão importantes no decorrer da análise. Contudo, ao chegarmos ao quarto e último capítulo, o qual é narrado sob o ponto de vista de uma empregada negra da família, a técnica usada é a narração onisciente — mas nossa abordagem será a mesma, já que o tempo, o espaço e a própria ruína permanecem pertinentes também nessa parte. Porque, como Dilsey menciona em seu capítulo, ela vê o princípio e o fim da família, sua ruína e destruição.

A partir de toda essa perspectiva temos a intenção de prosseguir a análise em duas partes. A primeira discutindo o livro como um todo, elencando espaço-tempo e possíveis fatores que levam à ruína das personagens que habitam esse meio. No quarto e último capítulo, a partir dos levantamentos feitos, analisaremos

os personagens de modo separado, cada capítulo com suas complexidades e diferenças. Mostraremos como cada personagem — Benjy, Quentin, Jason e Dilsey — entendem e reagem ao tempo e ao espaço que habitam, juntamente com esse sentimento de ruína que leva alguns deles à “finais drásticos”.

3.1 O TEMPO E O ESPAÇO IMPRECISO DE BENJAMIN COMPSON

O primeiro capítulo de *The Sound and The Fury* (1984) é datado em 7 de abril de 1928, narrado por Benjamin, o mais novo dos quatro filhos da família Compson. A primeira impressão do leitor desavisado é a confusão: porque o personagem não é apresentado, tampouco conta sua história ou revela suas características em seu discurso. Ele observa, não fala, não julga, apenas descreve o mundo que o cerca — impulsionado pelas associações e cheiros, que está fortemente marcado pelas repetições “Caddy tem cheiro de árvore”. Logo, um ponto peculiar chama a atenção do leitor: a mudança de tempo. Passado e presente se mesclam sem aviso prévio, movendo o personagem em um tempo impreciso para o leitor, mas conhecido pelo narrador. O motivo dessa desordem não é premeditado pelo personagem, ele se move no tempo quase como se fosse um ser atemporal, indiferente às mudanças. A razão dessa confusão temporal se dá em relação à peculiaridade do personagem: a deficiência mental.

Benjamin Compson, descrito como um “idiota por nascença” (FAULKNER, 2017, p. 304) no apêndice da edição brasileira de *The Sound and the Fury*⁶¹, é retratado com uma mentalidade semelhante à de uma criança pequena, de três anos ou pouco mais. Todavia, há o conhecimento de que Benjamin, logo no início do capítulo, é um homem de 33 anos, nas palavras do menino Luster, encarregado de cuidá-lo. Em um estudo sobre *The Sound and The Fury*, McHaney (2008) comenta um problema psicológico que os irmãos — Benjamin, Quentin e Jason — demonstram ter igualmente: a concepção de tempo. O autor menciona que “Benjy não reconhece a passagem do tempo”⁶² (MCHANEY, 2008, p. 167 [tradução minha]). Ele sequer é capaz de ter noção da diferença entre passado e presente. Por ser um “idiota de nascença”, não há uma estabilidade no tempo e no discurso dele. Ambos se movimentam de acordo com as associações de imagens e vozes.

⁶¹ O uso do apêndice da edição de *The Sound and The Fury* em português, publicado pela Companhia das Letras em 2017, se dá devido a edição, que é objeto de análise da dissertação, não possuir o respectivo apêndice. O mesmo foi somente apresentado anos após a publicação do livro pelo próprio autor e acoplado às edições mais recentes do livro.

⁶² No original: “Benjy does not recognize time’s passage”. (MCHANEY, 2008, p. 167)

Há nesse capítulo três empregados que se mostram presentes no ponto de vista de Benjy: Luster, quem o acompanha na fase adulta; Versh, na infância; e TP, presente entre infância e adolescência. Esses três nomes surgem na narrativa de modo involuntário, entre saltos no tempo que acontecem sem uma manipulação deliberada ou intencional. Uma figura importante no decorrer do capítulo, para o personagem, é a irmã dele, Caddy, sendo ela o único afeto emocional que Benjy tem e que também funciona como uma figura materna da qual ele depende.

Logo no início do capítulo, somos introduzidos a *narrativa primeira* – que para Genette (1995) seria o eixo principal da narrativa na qual as anacronias ocorrem –: Benjy e o Luster estão procurando uma moeda no rio em 7 de abril de 1928, aniversário do personagem-narrador. Logo a seguir, quando eles chegam a uma cerca no jardim, Benjy fica preso em um prego. É, então, que Luster o solta do prego e, num salto repentino, a narrativa retorna ao passado por uma analepse “involuntária”. A narração dele retorna à uma passagem semelhante no passado em que, também, ficava preso em prego e sua irmã, Caddy, lhe soltava. O interesse aqui é que, durante essa rápida anacronia, a narrativa continua, esquecendo a *narrativa primeira*, quase como se o passado houvesse se tornado o presente.

Nesse “novo” presente⁶³, Benjamin não é mais um adulto, mas uma criança, acompanhado da irmã durante o Natal. Uma página depois, o personagem espera a irmã no portão. Uma prolepse ligeira ocorre, retornando a narrativa primeira e, novamente, uma analepse, ao passado transfigurado de presente:

“Did you come to meet Caddy,” she said, rubbing my hands. “What is it. What are you trying to tell Caddy”. Caddy smelled like trees and like when she says we were asleep. *What are you moaning about, Luster said. You watch them again when we get to the branch. Here. Here’s you a jimson weed. He gave me the flower. We went through the fence, into the lot.* “What is it.” Caddy said. “What are you trying to tell Caddy. Did they sent him out, Versh.” (FAULKNER, 1984, p. 6-7).⁶⁴

⁶³ Acreditamos ser um novo presente devido à falta de capacidade do personagem de entender o tempo, ou seja, para ele, tudo é sempre presente.

⁶⁴ Tradução: “Você veio esperar a Caddy.” disse ela, esfregando as minhas mãos. “O que foi. O que é que você está querendo contar pra Caddy.” Caddy tinha cheiro de árvore e de quando ela diz que a gente estava dormindo. *Por que você está chorando, disse Luster. Você vai ficar vendo*

A parte em itálico seria a narrativa primeira, encoberta pela analepse, desaparecendo logo seguida como se o personagem desejasse permanecer no passado, quase como se o estivesse, mesmo que involuntariamente, o transformando em presente. É pertinente afirmar que as analepses e prolepses no livro são demarcadas por itálico durante seu início, mas logo perdem essa característica ao se fundir com a narrativa. Há eventos que, demarcados antes como presente, estão, posteriormente, em itálico como passado. Sobre isso, Yazdanpoor (2012) menciona que a sequência dos eventos “não são lógicos e talvez incitem o leitor a seguir um pensamento e uma memória enquanto outros ainda não estão finalizados” (2012, p. 204 [tradução minha])⁶⁵. A quebra da lógica das cenas quebraria com a noção de Genette (1995) no que concerne à frequência da história. É nisso, então, que o texto de Richardson (2011) se encaixa ao mencionar narrativas com temporalidade imprecisa (*conflated*) em que o tempo se mistura, indistinto, conectando diversas linhas narrativas sem nenhuma distinção.

Essa confusão é melhor exemplificada nas páginas seguintes: Benjy e Caddy estão saindo de casa, é ainda o inverno de Natal, e a irmã o abraça, dizendo que ele não precisa ficar com medo porque ela está com ele. A partir disso, no entanto, uma anacronia ocorre. Em itálico, temos Luster, o menino encarregado de cuidar de Benjy, o repreendendo por chorar. O personagem-narrador também nota a roda da carruagem, nova. Mas no momento seguinte, não temos mais Caddy, nem Luster. Benjy está com Dilsey na carruagem, que, nas palavras da mulher, está se desmanchando. Ou seja, é difícil dizermos se temos analepse ou prolepse:

You're not a poor baby. Are you. Are you. You've got your Caddy. Haven't you got your Caddy." *Cant you shut up that moaning and slobbering, Luster said. Ain't you shamed of yourself, making all this racket. We passed the carriage house, where the carriage was. It had a new wheel.* "Get in, now, and set still until your maw come." Dilsey said. She shoved me into the carriage. T.P. held the reins. "Clare I don't see how come Jason wont get a new surrey."

deles de novo quando a gente chegar no riacho. Toma. Toma esse estramônio pra você. Ele me deu a flor. Passamos pela cerca, para o terreno. "O que foi." disse Caddy. "O que é você está querendo contar pra Caddy. Eles mandaram ele sair de casa, Versh." (FAULKNER, 2017, p. 10)

⁶⁵ No original: "[it] is not logical and it may tease the reader to follow one thought and flashback while another one is not finished yet. (Yazdanpoor, 2012, p. 204)

Dilsey said. "This thing going to fall to pieces under you all some day. Look at them wheels." ⁶⁶ (FAULKNER, 1984, p. 9).

Se a *narrativa primeira* é a qual o capítulo inicia, em 7 de Abril de 1928, sendo o nosso presente, e uma anacronia ocorre e nos leva ao passado, tornando-se, então, um suposto presente, o que pensar da parte em itálico na citação? Nela, Luster fala sobre a carruagem e a nova roda que ela tem. Nisso, o tempo muda de novo e retornamos a um passado desconhecido, no qual Benjamin está na carruagem, mas esta, nas palavras de Dilsey, está aos pedaços, com uma roda ruim. Não é mais possível dizer se temos uma analepse referente a primeira parte da citação, a qual Caddy está falando com o personagem, ou uma prolepse, porque aqui o tempo já se misturou. Nisso, as análises com Genette já entram em contradição: não há mais como diferenciar presente e passado.

É a partir dessas considerações que podemos dizer, também sob a perspectiva de Brooks (1991), que Benjy não tem consciência do tempo que o rodeia. Passado e presente se mesclam juntos no fluxo de consciência do personagem, muitas vezes sem nenhum aviso, pulando dias, meses e até mesmo anos. Essa *confusão temporal* é involuntária: porque Benjy apenas se move no tempo a partir de associações que faz com o espaço em que está inserido.

Parece que Benjy está inserido em um presente sem tempo⁶⁷: um presente em um único espaço: a casa de sua família. Tudo lá parece ter significados implícitos para o personagem — uma vez que todos esses saltos no tempo são impulsionados pelo que o cerca. Como mencionado anteriormente, espaço e tempo são interligados, conectados de forma dependente, transformando pequenos detalhes, às vezes uma simples flor, em um *retorno* temporal de, muitas vezes, quase dez anos.

Essas viagens temporais podem ser explicadas pelas associações, talvez involuntárias — visto as limitações do personagem —, que ele faz com os detalhes

⁶⁶ "Você não é um pobre bebê. Ouviu. Ouviu. Você tem a Caddy. Não é. *Para com essa choradeira e essa babação, disse Luster. Que vergonha, fazendo esse barulho todo. Passamos pela cocheira. Uma das rodas era nova.* "Entra aí e fica quietinho até a tua mãe chegar." disse Dilsey. Ela me empurrou para dentro da carruagem. T.P. segurava as rédeas. "Não sei por quê o Jason não compra uma carruagem nova." disse Dilsey. "Essa porcaria vai desmanchar inteira um dia desses com todo mundo dentro. Olha só as rodas dela." (FAULKNER, 2017, p. 10).

⁶⁷ O que Brooks (2012) menciona ser um *timeless present*. O autor ainda menciona que Benjy "has not much sense of time than an animal has, and therefore he possesses not much more freedom than an animal does." (BROOKS, 2012, p. 329).

que o cercam no espaço. Quando, no começo do capítulo, Benjy é preso pelo prego, ele rapidamente associa ao fato com algo que já tenha presenciado antes — e vive de novo o passado, o que para ele se torna um presente.

“You snagged on that nail again. Cant you never crawl through here without snagging on that nail.” *Caddy uncaught me and we crawled through. [...] We stooped over and crossed the garden, where the flowers rasped and rattled against us. The ground was hard. We climbed the fence, where the pigs were grunting and snuffing. [...] The ground was hard, churned and knotted. Keep your hands in your pocket, Caddy said. Or they’ll get froze. You dont want your hands froze on Christmas, do you.* “It’s too cold out there.” Versh said. “You dont want to go out doors.” (FAULKNER, 1984, p. 4-5).⁶⁸

No fragmento em questão temos três tempos diferente que se chocam no subconsciente do personagem. Na primeira parte, o que é a suposta *narrativa primeira* teorizada por Genette (1995), Benjy está com o menino Luster e fica preso no prego. Mas é Caddy que o tira de lá e o acompanha pelo cercado que rodeia a residência da família Compson. Ou seja, uma anacronia acontece e, logo em seguida, quando Caddy fala sobre as mãos frias e pede para o personagem colocá-las no bolso, temos outra mudança de tempo. Dessa vez, no entanto, fica difícil saber se a história se moveu rumo ao presente ou se recuou em direção ao passado porque, logo em seguida, é Versh que comenta sobre a temperatura. A partir disso, Benjy vai ao encontro da irmã no mesmo cercado que passou algumas linhas antes. Ou seja, o que há antes, ofusca-se diante o novo presente do personagem.

Outro exemplo dessas associações que levam a uma mudança temporal abrupta é quando todos os irmãos estão, quando crianças, brincando em um riacho. Caddy acaba molhando as roupas e Jason ameaça contar a Dilsey; então, eles saem de lá e se aproximam dos estábulos, onde Roskus, um dos

⁶⁸ Tradução: “Você prendeu naquele prego outra vez. Será que você nunca consegue passar aqui sem prender no prego.” *Caddy me soltou e passamos para o outro lado. [...] Nós abaixamos e atravessamos o jardim, as flores raspando na gente e estremecendo. O chão era duro. Subimos na cerca, onde os porcos estavam grunhindo e fungando. [...] O chão era duro, remexido e embolotado. Fica com as mãos no bolso, disse Caddy. Se não elas congelam. Você não quer ficar com as mãos congeladas no Natal, não é.* “Está muito frio lá fora.” disse Versh. “Não inventa de sair não.” (FAULKNER, 2017, p. 8-9).

empregados, está ordenhando uma vaca. Logo, uma anacronia acontece, ao que tudo indica, pela associação a palavra *estábulo*.

“*The Cows came jumping out of the barn. “Go on.” T. P. said. “Holler again. I going to roller myself. Whooey.” Quentin kicked T. P. again. He kicked T. P. into the trough where the pigs ate and T. P. lay there. “Hot dog.” T. P. said. “Didn’t he get me then. You see that white man kick me that time. Whooey.” I wasn’t crying, but I couldn’t stop. I wasn’t crying, but the ground wasn’t still, and then I was crying. The ground kept sloping up and the cows ran up the hill.*” (FAULKNER, 1984, p. 20-21).⁶⁹

Ou seja, o espaço — e também os cheiros, os nomes e as imagens — são os responsáveis por mover Benjy nesse tempo onde só existe presente. Aqui, como mencionado anteriormente, espaço e tempo estão ligados e não podem ser separados. Um é dependente do outro. Caso contrário, sem o pasto, o cercado e outros elementos familiares, Benjy provavelmente não se moveria no tempo. No apêndice de *The Sound and The Fury*, publicado anos após a primeira edição do livro, William Faulkner mencionou que o personagem amava três coisas: “o pasto que foi vendido de antemão para custear o casamento de Candace e os estudos de Quentin em Harvard, a irmã Candace, a luz do fogo” (FAULKNER, 2017, p. 312). Dentre tudo isso, é importante observar, nesse primeiro momento, o pasto — o espaço que possui uma carga significativa para o personagem. A começar pelo fato de que, no passado, quando criança, era no pasto, próximo a cerca e o portão, que Benjy esperava sua irmã Caddy voltar para casa.

Em inúmeros momentos do capítulo de Benjamim, é possível perceber que o fluxo de consciência do personagem sempre o leva, mesmo que involuntariamente⁷⁰, à tempos em que a irmã se fazia presente e em que o cercado tinha uma conexão com Caddy no espaço da narrativa. É pertinente ressaltar um

⁶⁹ Tradução: *As vacas saíram saltando do estábulo. “Vamos”, disse T.P. “Grita outra vez. Eu vou gritar também. Êêêê.”* Quentin chutou T.P. Chutou T.P. para dentro da gamela onde os porcos comiam, e T.P. ficou caído dentro dela. “Puxa.” disse T.P. “Dessa vez ele me acertou mesmo. Vocês viu só o branco me chutar. Êêêê.” Eu não estava chorando, mas não conseguia parar. Eu não estava chorando, mas o chão estava se mexendo, e depois eu estava chorando. O chão não parava de subir e as vacas subiram a ladeira correndo⁶⁹. (FAULKNER, 2017, p. 24).

⁷⁰ O que é difícil dizer com tanta afirmação uma vez que muitos críticos acreditam que Benjy Compson é o irmão mais consciente da família.

dos momentos mais interessantes do capítulo em relação a esse espaço — e o mais curioso sobre isso é que não se sabe, exatamente, já que não fica claro no texto, qual é o tempo que a narrativa se encontra. É um dos momentos também que mais nos parece ter saltos temporais.

Tudo começa com a presença de Luster, o menino que o cuida na frágil *narrativa primeira*: ele e Benjy estão próximos ao cercado e algumas meninas estão retornando da escola. Então, há uma mudança temporal em que o personagem se lembra da *perda* da irmã, mesmo que ele não tenha noção do que isso significa explicitamente. Sobre isso, é necessário introduzir que o próprio autor mencionou que Benjamin, ao ser enviado para um asilo em Jackson, não se lembrava da irmã; e, sim, da perda dela. Mas isso, por hora, será apenas mencionado no capítulo posterior que retrataremos a questão da ruína — visto que esse comentário de Faulkner é relacionado com o que aconteceu após o término do livro.

Retornando ao cercado, Benjy segue por ele e vê algumas meninas retornando da escola — como sua irmã fazia e como ele costumava esperá-la. Elas, no entanto, parecem acuadas com o personagem. Mas ele passa do portão e as segue; e, então, temos um dos momentos mais intrigantes do capítulo: o que Benjamin se aproxima das garotas e *tenta dizer* algo:

I tried to say, but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster. Then they were running and I came to the corner of the fence and I couldn't go any further, and I held to the fence, looking after them and trying to say.⁷¹ (FAULKNER, 1984, p. 52)

Mas o que nos é pertinente é o tempo e o espaço. Discutimos como o desenvolvimento temporal no capítulo de Benjamin é um emaranhado de momentos que se misturam e se perde do *presente de fato* — o que é considerado a *narrativa primeira* na perspectiva de Genette (1995). O tempo, nessa perspectiva, refuta as teorias de Genette (1995), não sendo possível diferenciar as analepses e prolepses do texto, confundindo, assim, o leitor quanto as noções

⁷¹ Tradução: Tentei dizer, mas elas seguiram em frente, e continuei segundo junto à cerca, tentando dizer, e elas andaram mais depressa. Então elas estavam correndo e cheguei ao canto da cerca e não pude seguir em gente, e agarrei a cerca, olhando para elas e tentando dizer. (FAULKNER, 2017, p. 55).

de presente e passado. Desse modo, a argumentação de Richardson (2012) nos é pertinente no que diz respeito a *temporalidade imprecisa*⁷², uma vez que ela se aproxima de nossa tentativa de entender o tempo na narração de Benjamin Compson. O capítulo dele segue nessa mesma estrutura, de um tempo impreciso, de um passado que é presente para o personagem.

O espaço também parece ser estranhamente fragmentado. Por mais que o personagem faça referências dos lugares em que está, os quais influenciam a andança de seu fluxo de consciência, todos eles parecem ser um mecanismo involuntário de suas limitações. Mas isso não significa que o personagem não tenha noção do lugar que o rodeia. Há, de fato, uma insinuação dessa consciência, por exemplo, nos momentos em que ele sente o cheiro da irmã, repetindo sempre que *Caddy tem cheiro de árvore* e quando vê o cercado ou o fogo.

Essas palavras são como pequenas referências que se conectam no capítulo de Benjy e que desencadeiam reações positivas e negativas no personagem. Por hora, no entanto, basta que finalizemos essa sessão ressaltando o quanto o tempo é complexo para Benjamin — justamente por suas limitações dentro do livro. É interessante observar que, em alguns momentos, o tempo se volta para momentos que, para o personagem, parecem ser o “lugar” que ele gostaria de estar (algo parecido com o que acontece com Quentin no segundo capítulo).

Nas páginas finais do primeiro capítulo, por exemplo, Benjamin está com seus irmãos e com Dilsey quando todos eram crianças. Ela pede para eles tirarem as roupas e, dentro dessa mesma linha temporal, há uma prolepse, justamente porque retornamos do *suposto passado* para o presente, ou seja, nossa narrativa primeira — que é 7 de abril de 1928, o aniversário do personagem. Mas essa narrativa surge como se fosse uma *intrusa* dentro do fluxo do personagem. Porque para Benjy, em seu *presente-sem-fim*, tal momento não passa de um *flash* momentâneo que tenta, em vão, se sobrepor ao que, para o personagem, é o presente que ele quer ter.

A discussão pode parecer confusa, mas é justamente esse sentimento que perdura no capítulo de Benjamin. O tempo é impreciso, linhas temporais se juntam

⁷² No texto original, essa temporalidade destacada por Richardson (2012) é chamada de *conflacted*.

umas às outras e são impossíveis de separar, bem como defende Richardson (2012). O que é o presente de fato? O que é o passado de fato? São perguntas que geram longas discussões e análises extensas. Muito embora o tempo seja um aliado para o sentimento de ruína, o nosso intuito com o capítulo é apenas mostrar que esse tempo é impreciso e impossível e que ele foge das categorizações.

Por isso, tanto o tempo como o espaço de Benjy funcionam através de associações do próprio personagem. Retomando a parte a cima menciona, sobre a passagem com Dilsey, há nela uma breve menção, por anacronia, de Luster pedindo que o personagem-narrador tire as roupas para dormir. No passado, que é presente, do mesmo, a empregada pede o mesmo — o que poderia ser visto como uma das associações que ele faz. Mas nesse *presente*, Benjy está com a irmã; no *presente* com Luster, não está mais, uma vez que Candace partiu há anos.

You get in that bed while my foots behaves. There were two beds. Quentin got in the other one. He turned his face to the wall. Dilsey put Jason in with him. Caddy took her dress off. [...] Caddy held me and I could hear us all, and the darkness, and something I could smell. And then I could see the windows, where the trees were buzzing. Then the dark began to go in smooth, bright shapes, like it always does, even when Caddy says that I have been asleep. (FAULKNER, p. 74-76).⁷³

A parte em itálico seria a narrativa primeira que a esse ponto do capítulo, se tornou algo que não é mais o presente que o personagem quer se situar. Benjamin se move para um *presente*, ou constrói um?, no qual a irmã ainda permanece ao lado dele.

É escorregadio dizer que o personagem se move no tempo a partir de suas preferências, uma vez que suas limitações o impediriam de tal. Mas a impressão que temos é que Benjy Compson, mesmo que involuntariamente, move-se para momentos que causam nele uma espécie de tranquilidade, momentos que estão

⁷³ Tradução: *Deita nessa cama se não meu pé vai fazer bobagem.* Havia duas camas. Quentin deitou-se na outra. Ele virou o rosto para a parede. Dilsey colocou Jason na mesma cama que ele. Caddy tirou o vestido. [...] Caddy me pegou e eu ouvia todos nós, e o escuro, e sentia cheiro de alguma coisa. E então vi as janelas, onde as árvores estavam zumbindo. Então o escuro começou a virar formas lisas e brilhantes, como sempre acontece, mesmo quando Caddy depois diz que eu estava dormindo. (FAULKNER, 2017, p. 75-76)

sempre conectados com a irmã, o pasto e o fogo, três pontos que o próprio Faulkner mencionou no apêndice. E é interessante que sempre temos a menção desses três nas passagens, o que pode *sim* ser considerado como um modo do personagem se mover nesse fluxo temporal impreciso, nesse espaço quase impossível. Seriam esses saltos um modo de afastá-lo da própria ruína? A pergunta ficará para o quarto capítulo em que analisaremos a ruína nos personagens como um todo.

3.2 O TEMPO IMPOSSÍVEL E O ESPAÇO FRAGMENTADO DE QUENTIN COMPSON

O capítulo de Quentin Compson pode ser considerado um dos mais intrigantes da narrativa. Ele é relatado todo em um único dia — o seu último dia de vida — por um fluxo de consciência embaralhado em saltos entre o presente e o passado, sendo o presente, a *narrativa primeira*, sob o viés de Genette (1995), na data de 2 de julho de 1910, e o passado em inúmeros momentos conectados à presença da sua irmã, Caddy, e ao discurso do pai de ambos.

Resumidamente, o capítulo nos apresenta toda a angústia do personagem que não vê nenhum sentido no tempo presente, somente no passado, o que, conseqüentemente, o leva ao suicídio. No entanto, há muito mais para se investigar em Quentin Compson do que a simples vontade de tirar a própria vida. No capítulo de Benjamin, recém discutido, não há uma definição clara de quem o personagem Quentin realmente seja — muitas vezes ele é referido por ele ou ela na narrativa: ‘ele’ ao se referir ao próprio Quentin Compson, o primogênito da família aristocrata; ‘ela’ por representar a filha de Candace, num tempo futuro em que o primeiro Quentin não está mais vivo. Quentin é o filho mais velho dos Compson, desse modo, sendo o único a ser enviado à Harvard para estudar devido a situação precária que a família, de raízes burguesas, se encontra.

É pertinente ressaltar que, como menciona Brooks (1991), a história narrada é contada através de consciências obsessivas: desde a consciência “quase-desatenta” de Benjamin, a exageradamente obsessiva de Quentin e a de Jason com sua “obsessão diferenciada”. Todas elas podem ser vistas como exemplos de fluxo de consciência. A diferença, porém, está no movimento, no modo e no efeito que elas causam.⁷⁴

Nas primeiras linhas do segundo capítulo, podemos identificar uma das referências mais presentes na narrativa do personagem: o relógio, e conseqüentemente, o tempo. Como mencionado anteriormente na análise, McHaney (2008) ressalta que cada irmão — Benjamin, Quentin e Jason —

⁷⁴ No texto original de Brooks (1991): “the story is told through one obsessed consciousness after another, as we pass from Benjy’s near-mindlessness to the obsessed mind of Quentin and then to the very different obsessed mind of Jason.” (1991, p. 325).

possuem um problema com a questão do tempo. Nas palavras do estudioso, “Quentin deseja parar [o tempo] (MCHANEY, 2008, p. 167 [tradução minha])⁷⁵. A introdução do capítulo, por exemplo, remete o leitor a esse tema e sua importância ao longo da narrativa: na segunda linha, Quentin, quando acorda, tem a consciência de que “[ele] estava no tempo novamente, ouvindo o relógio” (FAULKNER, 1984, p. 76 [tradução minha])⁷⁶. A palavra *watch* desencadeia um fluxo de consciência que faz o personagem lembrar de um dado momento em seu passado em que o discurso do pai sobre o absurdo de toda a experiência humana, sobrepõe a sua consciência.

I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excruciating-ly apt that you will use it to gain the *reducto absurdum* of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's. I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it. Because no battle is ever won he said. They are not even fought. (FAULKNER, 1984, p. 76).⁷⁷

Em seguida, a narrativa prossegue com Quentin quebrando o relógio; embora consiga ainda ouvir o tique-taque em sua cabeça, o que o leva à uma constante perturbação ao longo de sua narração. Há, em seu discurso, um sentimento contraditório em relação ao tempo, uma vez que, logo após quebrar o relógio, ele o leva para o conserto. Um dos motivos que pode explicar essa obsessão do personagem com o tema seria o passado. Para entender isso, Pouillon (1966) menciona que “as personagens de Faulkner são apenas reais em seu passado” (POUILLON, 1966, p. 86 [tradução minha])⁷⁸, ressaltando que o passado, para personagens como Quentin, “não é reconhecido como uma memória, não é reconhecido como *nada* além da própria realidade” (POUILLON,

⁷⁵ No original: “Quentin wishes to stop [time].” (MCHANEY, 2008, p. 167)

⁷⁶ No original: “[he] was in time again” (FAULKNER, 1984, p. 69).

⁷⁷ Tradução: “estou lhe dando mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada” (FAULKNER, 2017, p. 69).

⁷⁸ No original: “Faulkner's people are real only in their past” (POUILLON, 1966, p. 86)

1966, p. 79 [tradução minha]);⁷⁹ ou seja, o passado em Faulkner é a realidade desses personagens e é transformado em presente.

Brooks (1991), a partir do que disse Sartre — ressaltado aqui na discussão sobre o tempo em Faulkner —, menciona que algumas concepções de tempo não são bem adequadas a Quentin; e o autor as readapta para assim adequá-las ao personagem. Sobre isso, Sartre diz que a liberdade do homem é interligada a noção de ter um futuro; se esse homem é incapaz de olhar para o futuro, ele não é realmente livre.⁸⁰ A partir disso, podemos entender que a obsessão do Quentin com o passado é como uma refutação do futuro. Ele não o vê, o nega e foge.

Pode-se interpretar também essa fuga do presente para o passado como uma espécie de incapacidade de aceitar o mundo que se instalou sobre as antigas tradições que Quentin acreditava. Filho de uma família aristocrata, de raízes culturais embasadas no Velho Sul e a Antiga Ordem, ter uma irmã que foge dessa realidade e se molda na da Nova Ordem, é como se fosse o *fim* para o personagem. Essa percepção pode nos dar a ideia de que, desde o começo desse capítulo, nada, nem o inferno ou a morte, seria o suficiente para a batalha interna de Quentin. Ele já está condenado: é como já estivesse morto. Mas essas questões referentes ao que levam Quentin Compson, e todos os outros a ruína, será discutida no capítulo posteriormente. Por hora, nos atentaremos ao tempo para o personagem.

Como mencionado, o tempo — além da irmã — é um dos fatores mais fortes na narrativa. Com o avançar das primeiras linhas, após quebrar seu relógio, Quentin menciona que ninguém presta realmente atenção ao som do relógio, já que não é necessário e esquecemos do som por um bom tempo. Então, em segundos, “um único tique-taque é capaz de criar na mente toda a longa sequência de tempo, ininterrupta e descendente, que não foi ouvida” (FAULKNER, 2017, p. 80)⁸¹. Assim, ficamos já cientes do sentimento ambíguo que o

⁷⁹ No original: “does not know itself as memory, does not know itself as anything but the sense of reality” (POUILLON, 1966, p. 79)

⁸⁰ “[...] man’s very freedom is bound up with his sense of having some kind of future. Unless he can look ahead to the future, he is not free.” (BROOKS, 1991, p. 329).

⁸¹ Original: “then in a second of ticking, it can create in the mind unbroken the long diminishing parade of time you didn’t hear” (FAULKNER, 1984, p. 76). A escolha de usar português na discussão e inglês nas citações se dá devido à vontade de manter a sincronia do texto. No entanto, é importante destacar que durante toda a análise foi usado o texto original de *The Sound and The Fury*.

personagem carrega: fugir e se encontrar no tempo. Quentin escuta o colega de quarto se levantar da cama e, num súbito mal-estar, ele também se levanta e vira o relógio quebrado para baixo. A sensação de desconforto, porém, permanece:

But the shadow of the sash was still there and I had learned to tell almost to the minute, so I'd have to turn back to it, feeling the eyes animals used to have in the back of their heads when it was on top, itching. (FAULKNER, 1987, p. 77)⁸²

Essa obsessão com o tempo — e também a necessidade de fuga — prossegue ainda nas primeiras páginas, sempre presente, como se o perseguisse (in)voluntariamente. Por exemplo, mesmo com o relógio quebrado, logo após se despedir do amigo, Quentin menciona que continua ouvindo o barulho dos ponteiros. Podemos interpretar essa necessidade constante de lembrar que horas são como um medo de se afastar do passado — porque quanto mais o tempo anda, mais o passado se afasta e perde seu significado.

Referente à essa dualidade — o sentimento de desejar e repudiar o tempo —, o fragmento abaixo ilustra o desejo bem explícito de saber a hora exata e, ainda assim, o medo de saber:

“I broke my watch.” He flipped it over in his hand. “I should say you have. You must have stepped on it.” [...] “Would you mind telling me if any if those watches in the window are right?” He held my watch on his palm and looked up at me with his blurred rushing eye. “I made a bet with a fellow, “ I said. “And I forgot my glasses this morning.” “Why, all right.” he said. He laid the watch down and half rose on his stool and looked over the barrier. Then he glanced up at the wall. “It’s twen...” “Dont tell me,” I said, “please, sir. Just tell me if any of them are right.” (FAULKNER, 1984, p. 84)⁸³

⁸² Tradução: Mas a sombra do caixilho continuava no lugar, e eu havia aprendido a calcular a hora, até quase um minuto exato, de modo que era preciso dar as costas para a janela, sentindo os olhos que os animais tinham atrás da cabeça quando ficava em cima, coçando. [...] E assim que me dei de conta que não o estava mais vendo, comecei a saber que horas eram. (FAULKNER, 2017, p. 80).

⁸³ Tradução: “Quebrei o meu relógio.” O homem examinou-o e virou-o. “Quebrou, mesmo. Deve ter pisado em cima.” [...] “O senhor podia me dizer se alguns desses relógios na vitrine está dando a hora certa? O homem, com meu relógio na palma da mão, me olhou com o olho desfocado e buliçoso. “Eu fiz uma aposta”, disse eu. “Eu esqueci meus óculos em casa.” “Ah, está bem”, disse ele. Ele largou o relógio e semiergueu-se do banco e olhou para cima da divisória. Em seguida,

Para o pai do personagem, “o relógio mata o tempo, [...] o tempo morre sempre que é medido em estalidos por pequenas engrenagens; e só quando o relógio para que o tempo vive. (FAULKNER, 2017, p. 88)⁸⁴. Essas palavras talvez tenham influenciado a visão de Quentin sobre o tempo: todo o capítulo do narrador está repleto do discurso do pai. Ao que tudo indica, talvez seja um dos motivos da ruína de Quentin.

Não apenas o discurso do pai se apodera do fluxo de consciência de Quentin como também o da mãe — e todo um pensamento típico da família tradicional sulista que a figura materna transmite. Podemos nos atrever a dizer que essa “invasão” ao fluxo de consciência de Quentin, — junto com o discurso do pai — pode ser vista como uma forma de *polifonia*. Mas antes de citá-la, *brevemente*, devemos pensar que a polifonia vem da relação de consciências que interagem com outras consciências. As vozes que permeiam o texto não estão sujeitas a um narrador central, tampouco ao autor: esses discursos se relacionam em uma condição de igualdade. A personagem bakhtiniana é um ser autônomo com sua própria visão ideológica sobre o mundo e, mais importante, um “ser inacabado” em que nenhuma palavra é a última palavra, nada é conclusivo e “toda palavra é potencial e necessariamente carregada de diálogo” (BAKHTIN, 2015, p. 46).

Poderíamos aproximar essa questão do “não acabamento” com a ideia do fluxo de consciência em Quentin. Primeiro porque a temos somente a visão da personagem, a voz do narrador é inexistente no capítulo; segundo, como mencionado na análise de Benjamin, não é importante pensar como a personagem é para o mundo e, sim, como o mundo é para personagem. Um terceiro fator seria o choque da consciência de Quentin com as demais que permeiam o capítulo. Gambi (2012) ressalta que grande parte das vozes no capítulo de Quentin emerge de sua consciência. Elas estão interligadas a acontecimentos que a personagem está inserida no único dia de sua narrativa, e surgem em momentos que exista no presente uma referência do passado. Poder-se-ia, no entanto, contra argumentar que essas consciências fazem parte da

olhou para a parede. “São vin...” “Não me diga,” interrompi, “por favor, senhor. Diga só se um deles está certo.” (FAULKNER, 2017, p. 86-87).

⁸⁴ Original: [...] clocks slays time, [...] time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clock stops does time come to life. (FAULKNER, 1984, p. 85).

memória de Quentin e, desse modo, não poderia haver polifonia. No entanto, nesse sentido, o autor defende uma espécie de “intrapolifonia”: “o termo se explicaria pelo fato de haver vozes emergindo em apenas uma consciência, mas mantendo uma espécie de dialogismo. O importante é ressaltar que essas vozes permitem uma evolução na autoconsciência da personagem. (GAMBI, 2012, p. 10).

Um exemplo para esclarecer essa questão seria o longo monólogo da mãe de Quentin no capítulo, a voz dela emerge na consciência de Quentin de modo que se choca ao discurso dele. As palavras da mãe são ostensivas, ela lamenta os filhos — Caddy pela promiscuidade, Benjamin pelo idiotismo de nascença —, mas defende Jason, o terceiro filho, quem menciona ser o único digno de sua admiração.

[...] except Jason he has never given me one moment's sorrow since I first held him in my arms I knew then that he was to be my joy and my salvation [...] [I] pray for the absolution of my sins that he may escape this curse try to forget that the others ever were. (FAULKNER, 1984, p. 103-104).⁸⁵

Num momento próximo, interligada a voz de Quentin, está a da irmã:

The bells were still ringing the half hour. I got on and it went on again, blotting the half hour. No: the three quarters. Then it would be ten minutes anyway. To leave Harvard *your mother's dream for sold Benjy's pasture for* (FAULKNER, 1984, p. 104)⁸⁶

Em ambos os fragmentos temos vozes que dialogam e se chocam com a de Quentin dentro de sua própria consciência. A “intrapolifonia”, sugerida por Gambi (2012), remete-se a essa questão: consciências que se encontram não em um contexto, mas dentro de uma outra consciência. A primeira citação,

⁸⁵ Tradução: [...] menos o Jason esse nunca me causou o menor aborrecimento desde que eu peguei o Jason no colo pela primeira vez senti que ele seria minha alegria e minha salvação [...] rezo para que meus pecados sejam absolvidos para que ele possa escapar dessa praga tento esquecer que os outros existem (FAULKNER, 2017, p. 106).

⁸⁶ Tradução: O carrilhão continuava a dar meia hora. Subi no bonde e ele partiu, encobrindo a meia hora. Não: os três quartos de hora. Então só faltavam dez minutos. Ir embora de Harvard *o sonho da mãe por isso o pasto de Benjy vendido por isso*.⁸⁶ (FAULKNER, 2017, p. 105-106).

pertencente a da mãe de Quentin, e que ocupa uma página e meia com seu discurso, refere-se à lamentação dela quanto a Benjamin e Candance. Ela lamenta e afirma que Jason é o único que merece a sua atenção. Essa colocação se choca ao discurso de Quentin de modo que afeta a sua consciência e o faz caminhar para a ruína.

É pertinente ressaltar que a segunda citação vem antes da primeira na ordem do livro, ou seja, estudar em Harvard significava para a mãe de Quentin um sonho e, por esse motivo, ele precisava se sair bem porque o “o pasto de Benjy [fora] vendido por isso” (p. 93). Para reforçar essa hipótese, devemos levar em consideração o que William Faulkner nos diz no apêndice do livro sobre o suicídio de Quentin:

Committed suicide in Cambridge Massachusetts, June 1910, two months after his sister's wedding, waiting first to complete the current academic year and so get the full value of his paid-in-advance tuition, not because he had his old Culloden and Carolina and Kentucky grandfathers in him but because the remaining piece of the old Compson mile which has been sold to pay his sister's wedding and his year at Harvard had been the one thing, excepting that same sister and the sight of an open fire, which his young brother, born and idiot, had loved. (COWLEY, 2003, p. 637-638).⁸⁷

O interessante é que todas essas vozes que estão na consciência de Quentin surgem de modo involuntário. Ele não as escolhe, elas vêm à tona com pequenas referências que estão no presente – daí o caráter secundário do enredo – e causam efeito na personagem de modo que influencia a realidade em que ela está vivendo, desse modo, levando a consciência de Quentin “a entrar em relação dialógica com essas outras vozes” (GAMBI, 2012, p. 11).

Gambi (2012) ressaltar que “todos esses recursos criam na consciência de Quentin um estado de inacabamento” (GAMBI, 2012, p. 11) que poderíamos aproximar da técnica do fluxo de consciência pelo caráter contínuo e sem pontos

⁸⁷ Na tradução: Suicidou-se em Cambridge, Massachusetts, em junho de 1910, dois meses após o casamento da irmã, esperando o final do ano letivo para não desperdiçar o dinheiro da anuidade paga de antemão, não porque seus antepassados de Culloden e da Carolina e de Kentucky vivessem nele mas porque o último pedaço da velha milha quadrada dos Compson que fora vendido para custear o casamento da irmã e de seu ano letivo em Harvard era a única coisa, além da referida irmã e da visão do fogo, que seu irmão caçula, idiota por natureza, amava. (FAULKNER, 2017, p. 336)

finais. As vozes que emergem da personagem de modo involuntário e se chocam com ela contribuem, desse modo, para desenvolver “uma consciência que se volta contra si mesma” (GAMBI, 2012, p. 12). Ao mencionar que Faulkner encontrou um sujeito “fraturado para ser descrito”, o autor defende que Quentin estava dilacerado e dividido contra si mesmo graças a rede “intrapolífonica” de sua consciência.

Para concluir a análise de Quentin, devemos ressaltar que, de fato, poderíamos dizer que a personagem foi instigada pela própria consciência à ruína. Não fora, como mencionamos, o desejo da personagem que a fizera trazer as lembranças dos discursos de seus familiares à tona, e, sim, uma consciência que se desenvolveu a ponto de se voltar contra seu corpo e forjar uma espécie de antagonismo. Quentin poderia tentar fugir de tudo e todos – Harvard, os amigos, a família – mas sua grande derrota se dá em um nível de pré-fala. Ele não pode fugir de sua consciência, tampouco do “conhecimento da verdade” (HUMPHREY, 1976, p. 17), desse modo, como apontado por Humphrey, “o antagonista de Quentin é a sua própria consciência”.

Posteriormente, no capítulo da ruína, faremos uma melhor e mais aprofundada análise sobre a derrota de Quentin e os fatores internos — seu próprio tempo — e os externos — sua família e espaço — que o levaram ao sentimento de ruína. Por hora, retornaremos ao tempo e ao espaço na perspectiva do personagem.

Se pensarmos no que propõe Genette (1995), a narrativa de Quentin segue com a evocação de analepses involuntárias que se intensificam com o estado da consciência do personagem. Os acontecimentos anteriores são apresentados quando, no presente, existe ligações com o que aconteceu no passado; e então, a analepse que deveria ser um passado, se torna presente — não da história, mas do personagem. Nas primeiras páginas da narrativa, enquanto Quentin prepara duas cartas para o pai, sua atenção se foca em uma sombra na varanda quando, de repente, uma anacronia acontece. Nessa analepse, Quentin narra os momentos em que vê, no passado, uma outra sombra. Contudo, essa anacronia sequer é finalizada ao retornar abruptamente para um presente distinto daquele evocado pelo personagem.

The shadow hadn't quite cleared the stoop. [...] It moved almost perceptibly, creeping back inside the door, driving the shadow back into the door. *Only she was running already when I heard it. In the mirror she was running before I knew what it was.* [...] *Father had a V-shaped silver cuirass on his running chest* Shreve said "Well, you didn't... Is it a wedding or a wake?" "I couldn't make it," I said.⁸⁸ (FAULKNER, 1984, p. 81—82).

A parte em itálico — presente no próprio texto — seria a analepse, interrompida de repente pela narrativa primeira que, diferente de como estava antes da anacronia, avançou como se aquele passado mentalizado por Quentin fosse transformado em presente, e o que ele presenciou no presente, fosse encoberto pelo passado. Apesar disso, até esse ponto, a narrativa de Quentin ainda parece ter uma ordem. Contudo, nas páginas seguintes, isso se perde. Pouco a pouco, a narração do personagem começa a se embaralhar, não sendo mais possível distinguir as anacronias, se temos uma analepse ou uma prolepse. Essa “transformação” de passado em presente segue acontecendo como no respectivo fragmento:

There was no nigger in this car, and the hats unbleached as yet flowing past under the window. Going to Harvard. We have sold Benjy's *He lay on the ground under the window, bellowing. We have sold Benjy's pasture so that Quentin may go to Harvard* a brother to you your little brother. You should have a car it's done you no end of good dont you think so Quentin I call him Quentin at once you see I have heard so much about him from Candace (FAULKNER, 1984, p. 94)⁸⁹

⁸⁸ Tradução: “A sombra ainda não havia saído por completo da varanda. [...] Era um movimento quase perceptível, recuando para dentro da porta, empurrando a sombra para dentro da porta. *Mas ela já estava correndo quando ouvi. No espelho ela corria antes mesmo de eu me dar conta do que estava acontecendo.* [...] *O pai corria com sua couraça de prata em forma de V no peito.* Shreve disse: “Então você não... Casamento ou enterro?” Não deu tempo”, respondi.” (FAULKNER, 2017, p. 105)

⁸⁹ Tradução: “Neste bonde não havia nenhum negro, e um fluxo de chapéus ainda não desbotados passando pela janela. Indo para Harvard. Vendemos o pasto *Ele estava deitado no chão junto à janela, berrando. Vendemos o pasto de Benjy para que o Quentin possa ir estudar em Harvard* um irmão para você. Seu irmãozinho. Você devia ter um carro foi muito bom para você não acha pois então Quentin vou logo chamando pelo nome é porque a Candace vive falando de você.” (FAULKNER, 2017, p. 97-98).

Na primeira parte da citação, supostamente temos a narrativa primeira, no entanto, com uma anacronia, retornamos ao passado (parte em itálico, como consta no livro) e, de novo, presente, mas não mais o presente que o personagem está, dentro do bonde. Então, outro passado, evocando a lembrança do discurso de alguém dentro da narrativa de Quentin. Aqui, as teorias de Genette (1995) já se tornam contraditórias, sendo pertinente trazer Richardson (2012) para a discussão. Essa mistura de tempos, não mais sendo possível encontrar uma ordem e uma distinção entre eles, dialoga com o que o autor chama de *conflated*, uma temporalidade imprecisa em nossa tradução.

A cena, páginas à diante, em que Quentin se desentende com outro estudante está no presente; no entanto, o que lemos é a briga que o personagem teve no passado com o amante da irmã. Nessa cena, o personagem-narrador insulta o estudante sem ter consciência disso: ele está absorto no passado e não no presente. Porque, ressaltado por Sartre (1966), o passado é a única realidade que o personagem vê, uma vez que “inserted into time, the past was and is therefore past, but inasmuch as it subsists, it is present.” (SARTRE, 1966, p. 80).

No início do capítulo, há uma menção da expressão *reducto absurdum*, a qual remete ideia de que se seguirmos por um caminho lógico, alcançaremos um resultado absurdo. O termo nos é pertinente agora: o *reducto absurdum* na vida de Quentin seria o suicídio – a única forma que o personagem encontraria de concretizar seu desejo: aniquilar o tempo presente onde não consegue encontrar sentido.

3.3 O TEMPO NO ESPAÇO DE JASON COMPSON E DILSEY

Os outros dois capítulos de *The Sound and The Fury* são narrados, respectivamente, por Jason Compson, um dos três filhos da família Compson, e Dilsey, a empregada que mantém a casa em ordem. Uma questão pertinente a se ressaltar entre ambos os capítulos, e todos os outros, é a diferença que se percebe no tom narrativo. Os capítulos anteriores — e também o de Jason — são narrados a partir da técnica do fluxo de consciência. No entanto, é interessante lembrar que todas elas, como mencionou Brooks (1991), apesar dessa semelhança, são muito diferentes entre si e variam em questão de movimento, de modo e de efeito. Enquanto tínhamos o trágico Quentin, obcecado pela fuga do tempo, e o confuso Benjamin, preso em um presente *eterno*; agora entramos na mente de um “quase racionalista” (Brooks, 1991, p. 326) Jason — quem, ironicamente ou não, Faulkner dizia ser o último dos Compson que era sã. Após a voz narrativa dele, caímos na de Dilsey, e nos deparamos com um tom completamente diferente dos anteriores. Não mais ancorado no fluxo de consciência, o capítulo de Dilsey nos apresenta uma narrativa em terceira pessoa onisciente.

Não cabe a nossa análise discutir os motivos que levaram o autor a escolha de tom; e, sim, como ambos os personagens — Jason e Dilsey — interagem com o tempo e o espaço que estão inseridos. Dessa forma, o respectivo subcapítulo será dividido em duas partes. No primeiro momento, discutiremos o tempo-espaço nas concepções de Jason Compson e como tais questões refletem em sua conduta — o que será melhor discutido no capítulo posterior quando entrarmos na ruína. A segunda parte do subcapítulo, então, focar-se-á em Dilsey. A parte dela será mais breve devido ao estilo de sua narrativa e também porque nos atentaremos na personagem com mais atenção no capítulo posterior para falarmos da ruína de um modo geral para todos os integrantes da família Compson. O motivo para tal escolha se dá devido a observação de que, para nós, é Dilsey que observa e observou o primeiro e o último deles (os Compson).

Por hora, retornamos a Jason. Muitos personagens da literatura nos causa aversão. Sejam pelas escolhas, pelo discurso ou simplesmente pela natureza duvidosa. Entre tantos, Jason Compson se destaca e, talvez, seja um dos piores.

Se pensarmos que muitas famílias da literatura tem uma ovelha negra ou uma maçã podre, com certeza diríamos que a dos Compson é justamente o Jason.

O capítulo do personagem é datado no dia 6 de Abril de 1928, um dia antes da primeira narrativa do capítulo de Benjamin e mais de dezoito anos depois da sessão de Quentin. Desde os fragmentos anteriores, narrados por seus irmãos, somo apresentados aos traços e à natureza crua desse personagem. Jason é a perfeita imagem do Antigo Sul: ele é um homem preconceituoso, manipulador, frio e rancoroso. Não há nada, nenhuma qualidade, nada que possamos nos ancorar e dizer que, apesar de todos os defeitos, ele é isso ou aquilo. Jason é o perfeito exemplo de um vilão que gostaríamos apenas que desaparecesse. Mas isso, de fato, não o torna um personagem a ser ignorado. Muito temos o que aprender com o comportamento, a personalidade e o senso de superioridade que ele carrega consigo.

Embora a herança do antigo sul, das tradições sólidas e conservadoras, da honra pelo sangue, Jason busca se adaptar à nova ordem. Ele quer se esgueirar no novo estilo de vida que se apoderou da consciência do povo que habita o espaço de o personagem convive. No entanto, Jason é incapaz de escapar de sua herança e mesmo tentando agarrar esse modo de viver completamente diferente de suas tradições, tudo acaba sempre escapando por entre seus dedos.

Por hora, nos importa as questões temporais e espaciais em ambos capítulos. Diferente de seus irmãos, que se dirigem para o passado, ou o evocam, Jason quer se encaminhar para o futuro e tenta constantemente se igualar à nova visão de mundo — muito embora o passado o siga como uma lembrança amaldiçoada. O fluxo de consciência de Jason, se comparado aos demais, é muito mais claro e fluído com menos saltos temporais — apesar do discurso de ódio, na maioria das vezes, causar desconforto no leitor. Basta lermos o primeiro fragmento de seu capítulo em que ele diz “*once a bitch, always a bitch, what I say.*” (FAULKNER, 1984, p. 180).

Mas como mencionamos, Jason quer *alcançar* o tempo; e no sentido de que ele espera do futuro algo grande e promissor. Ao longo de seu capítulo, o personagem está sempre querendo avançar, se mover e se adequar às mudanças temporais mesmo que o espaço que ele conviva — carregado de passado e de derrota — esteja sempre em seu encalço. Quando a narrativa primeira começa,

na data antes citada, já temos a percepção de que: (a) o acontecimento em Harvard em que Quentin se suicida; (b) a filha de Caddy, Quentin, é uma adolescente; e (c) o senhor Compson já faleceu. Jason é o responsável pela família: é ele quem “cuida” da mãe, da sobrinha e do irmão. Cuidar, porém, não é a melhor palavra para descrever o comportamento do personagem; não quando ele praticamente inferniza a vida de todos que o rodeiam.

Assim, com esse *fardo*, o personagem está constantemente visualizando um futuro que ele não mais precisará se preocupar com essas questões. Mas essa *preparação* de Jason para o futuro, esse desejo dele de avançar sem reparar o redor, o torna tão escravo do tempo como seus dois irmãos: porque para Jason, como para Quentin existia só o passado, existe só o futuro, o que torna o presente apenas um interlúdio do que virá.

Mas por sempre antecipar uma espécie de futuro, Jason é incapaz de viver o presente plenamente, o que o torna tão escravo do tempo como seu irmão, Quentin. Dessa forma, como também ressalta Brooks (1991), Jason é incapaz ter de ter, de fato, uma vida: ele é como uma marionete que se move apenas em uma direção sem nunca olhar para lado nenhum.

Tão apegado ao futuro, Jason repudia o passado, a herança e o tão idealizado código de honra da família. Para ele, o passado deve ficar lá, escondido; porém, mesmo que o enterre, Jason nunca consegue escapar completamente dele — logo ele o atormenta como também atormentava Quentin.

Diferente de Quentin, e até mesmo Benjy que sequer conhecia o tempo como tempo, Jason possui uma linha temporal em seu capítulo mais racional que a dos irmãos. Apesar de sua fala compulsiva e cheia de preconceitos explícitos, temos uma *narrativa primeira*, proposta por Genette (1997) sempre bem clara e estruturada, embora as analepses ocorram, como nos capítulos anteriores, de modo involuntário: (i) quando Jason se lembra do enterro do pai (ii) quando Caddy fala com ele após o enterro. Há no fluxo de consciência do personagem, durante todo o capítulo, uma espécie de clareza que não encontrávamos em Benjy ou Quentin — o que se pode afirmar que, apesar de todo ódio impregnado, Jason possui uma “sanidade”, o que afirmou Faulker quando escreveu o apêndice do livro, anos após a publicação. No entanto, deixaremos essa questão de lado no momento para depois retomá-la posteriormente no capítulo da ruína.

Sobre Jason, pode-se finalizar dizendo que, de fato, ele é, de fato, influenciado por seu modo de ver o tempo, o que, conseqüentemente, está conectado com seu espaço, sua herança. Mas não é algo que o mesmo demonstre tão explicitamente. Temos no texto dele apenas breves menções relacionadas ao tempo e, como dizemos, sempre mostrando que ele se sente atrasado para algo.

Dilsey, diferente de todos os irmãos, tem uma visão um tanto peculiar relacionada ao tempo: tudo para ela está voltado para seu velho relógio de cozinha, o qual ela segue tão fielmente como se fosse uma religião. Cada pequeno avanço do ponteiro do relógio é reservado a um compromisso específico — todos, porém, relacionados à simples manutenção familiar. A empregada, podemos dizer, funciona como um pilar para os Compsons.

Antes de entrarmos na visão dela sobre o tempo, é pertinente falar brevemente da personagem. Dilsey é a empregada da família e que praticamente criou os quatro filhos, visto que a senhora Compson era incapaz do mesmo. Desde o capítulo de Benjy, temos a presença dela como uma matriarca: é ela quem cuida de tudo e parece satisfeita em fazê-lo. Junto com o marido, Roskus, ela vem trabalhando na propriedade dos Compson por incontáveis anos, junto de seus filhos, Frony e T.P., e, também, mais tarde, Luster, o neto. A família Gibson parece ser tudo o que a Compson não é: há neles uma espécie de união e amor que os demais desconhecem — e talvez seja esse o motivo que a empregada se empenhe tanto em cuidar das crianças de seus patrões. As questões familiares, porém, serão retomadas no capítulo posterior, visto que, no momento, nos focaremos apenas na visão da personagem em relação ao tempo.

The room grew warmer. Soon Dilsey's skin had taken on a rich, lustrous quality as compared with that as of a faint dusting wood ashes which both it and Luster's had worn as she moved about the kitchen, gathering about her the raw materials of food, coordinating the meal. On the wall above the cupboard, invisible save at night, by lamp light and even then evincing an enigmatic profundity because it had but one hand, a cabinet clock ticked, then with a preliminary sound as if it had cleared its throat, struck five times. "Eight oclock," Dilsey said. She ceased and tilted her head upward, listening. (FAULKNER, 1987, p. 174)⁹⁰

⁹⁰ Na tradução: A cozinha foi esquentando. Logo a pele de Dilsey ganhou um tom lustroso, brilhante, bem diferente da cor de cinza seca de sua tez e da de Luster quando, minutos antes, ela

O relógio de Dilsey pode ser considerado como uma espécie de simbolismo: porque ele está quebrado, funcionando de modo enigmático e geralmente é pouco visível, mas que, ainda assim, a personagem se mostra capaz de se orientar no horário. Simbolismo porque, diferente dos irmãos, ela tem uma visão bastante clara e precisa quanto ao tempo: sem precisar de orientação. O relógio serve como para mostrar que o tempo para ela é um aspecto que se move apenas em frente, ou seja, ela não vive pelas memórias dela como Quentin e Benjy faziam, trazendo outros tempos e outros momentos para a narrativa. Ou também como Jason que, apesar de não tão frequentemente, se martirizava com a lembrança do enterro do pai e da visita repentina de Caddy.

A narrativa primeira de Dilsey, datada no dia oito de agosto de 1928, ambientada um dia após o capítulo de Benjamin e dois após a de Jason, preocupa-se apenas com o que se segue, nunca com o que já aconteceu. Justamente por esse aspecto, acreditamos, que o tipo de narrador é completamente diferente dos anteriores. Não temos mais o típico fluxo de consciência que acompanhamos nos três capítulos anteriores. Temos agora a técnica de um narrador onisciente que se foca em Dilsey como o centro da narrativa.

Talvez essa escolha seja justamente pelo aspecto do tempo. Para a personagem, suas crenças, o tempo não é uma fuga ou uma obsessão, logo, sua narrativa se torna uma das mais claras no livro, como se todo o conjunto fosse escrito de um modo que, começando pelo caos e confusão, chegasse à clareza. Esse sentimento parece ser alcançado justamente pelo o que a personagem acredita: na religião.

No capítulo, celebra-se a páscoa e Dilsey leva Benjy e a sua família, os Gibson e não os Compson, para a igreja. Há um breve fragmento em que ela, durante o culto, acaba manifestando seu relacionamento com a questão do tempo: “duas lágrimas desciam-lhe as faces murchas, entrando e saindo das mil coruscações da

andava pela cozinha reunindo as matérias-primas do café da manhã, coordenando a refeição. Acima da dispensa, na parede, visível apenas à noite, à luz do lampião, e mesmo assim conservando uma profundidade enigmática por só ter um ponteiro, um relógio de pêndulo tiquetaqueava, e então, com um ruído preliminar, uma espécie de pigarro, bateu cinco vezes. “Oito horas”, disse Dilsey. Parou e levantou a cabeça, à escuta. Mas não havia nenhum som além do relógio e do fogo. (FAULKNER, 2017, p. 278)

imolação e da abnegação e do tempo. (FAULKNER, 2017, p. 300).⁹¹ É como se, para ela, a religião lhe desse esse amparo que ele parece necessitar para entender o tempo: que tudo está voltado à Deus e que nada pode, pela mão do homem, pode voltar ao que era. Para ela, lembranças são apenas lembranças, o tempo é apenas o tempo como também o homem é somente o homem.

É essa simplicidade de entender o mundo que, talvez, tenha levado Faulker a escrever na parte dela do apêndice do livro somente duas palavras: “Dilsey: they endured.” (COWLEY, 2001, p. 647). Um fragmento pequeno que nos leva a acreditar que, mesmo com a queda dos Compson, ela resistiu: ao tempo, a herança, a ruína.

⁹¹ Original: “two tears slid down her fallen cheeks, in and out of the myriad coruscations of immolation and abnegation and time” (FAULKNER, 1987, p. 295).

4. A RUÍNA COMO SOM E FÚRIA NA FAMÍLIA COMPSON

Até o presente momento, ressaltamos as questões temporais e espaciais que, em nossa concepção, nos mostram alguns sinais da ruína em que alguns dos personagens se encaminham na narrativa. Tendo isso em vista, o referente capítulo da dissertação focar-se-á nisso: em como a família Compson se afundou em si mesma. Nessa perspectiva, faremos uma discussão que incluirá todos os capítulos e envolverá todos os personagens — bem como os diferentes aspectos que carregam todos para um suposto fim — sejam eles os narradores dos capítulos ou não.

Cada personagem parece estar ligado a um aspecto de ruína diferente, muito embora todos eles se manifestem de um modo mais geral e estejam ligados à uma perspectiva em comum: a de uma família corrosiva e nada empática que se dirige apenas para o colapso. Através de cada capítulo, cada sentença dita, nós passamos a entender como é viver em uma família afetada como esta que não proporciona o amparo necessário aos seus membros, afetando todos com suas escolhas.

Mas é pertinente lembrarmos, como destacamos ao longo desta dissertação, que esse sentimento não se constrói apenas na família; e, sim, também no espaço: a história e a cultura da qual os Compson se moldaram. Desse modo, o espaço do *Sul*, escolhido por Faulkner para ambientar sua narrativa, serviu como um modo de representar a queda de uma ideologia que já é antiquada: e a família Compson é o exemplo disso.

4.1 A MÃE, O PAI E A HERANÇA

Sabe-se que a família Compson pode ser tudo, menos estruturada. Começando pelo pai alcoólatra e com uma visão de mundo quase niilista, passando pela mãe problemática que descarrega sua frustração nos filhos e, por último, a herança sob a qual todos estão inseridos — a ideia das tradições sólidas do Velho Sul que não mudam, não se apagam da memória da família.

Começamos pela mãe: a senhora Caroline Compson. Desde o primeiro capítulo, narrado por Benjamin, já temos uma visão clara de uma personalidade que se vitimiza e culpa os demais, e também culpando a si mesma, em relação ao estado que se encontra. A senhora Compson talvez seja uma importante figura na decadência da família: porque ela não cumpre com seu papel de mãe,⁹² que é zelar igualmente por todos seus filhos, e age conseqüentemente, como uma mulher amargurada que só guarda amor — se é que tem algum — para sua geração passada e seu filho Jason. Está claro em vários fragmentos do livro através de seu discurso:

Jason I must go away you keep the others I'll take Jason and go where nobody knows us so he'll have a chance to grow up and forget all this the others don't love me they have never loved anything with that streak of Compson selfishness and false pride Jason was the only one my heart went out to without dread. (FAULKNER, 1984, p. 102)⁹³

O fragmento citado está presente no capítulo de Quentin, dentro de seu fluxo de consciência enrolado e sem um tempo preciso, perdido em algum momento em que o discurso dela se sobrepõem ao dele. Nele, fica claro o sentimento que a mãe carrega e que, conseqüentemente, afeta os filhos. É pesado e forte e nos mostra como ela sente uma espécie de desprezo pelos demais. O próprio Quentin repete algumas vezes em seu capítulo o seguinte fragmento: *if I only had a mother*, ou seja, o personagem já tem esse sentimento de ausência materna e é profundamente abalado por ela. Sem esse amparo, e também desacreditado no lado paterno, o jovem Compson somente mergulha nos “sonhos” do passado a um ponto que não há mais volta.

Logo, para Quentin, a presença materna — ou poderíamos dizer ausência? — serve como um fator que influencia sua ruína. Brooks (1991) reforça nosso pensamento ao citar que “a maldição sobre Quentin e sobre o resto da família

⁹² Aqui nos referimos ao papel de mãe na época, não nos conceitos atuais.

⁹³ No original: Jason eu tenho que ir embora você cuida dos outros eu levo o Jason e vou para algum lugar onde ninguém nos conheça para que ele tenha oportunidade de crescer e esquecer tudo isso os outros não me amam eles nunca amaram nada puxaram o egoísmo e o falso orgulho dos Compson Jason é o único por quem meu coração bate sem receio (FAULKNER, 2017, p. 106).

Compson é a presença da mãe resmungona e hipocondríaca” (BROOKS, 1991, p. 333 [tradução minha]).⁹⁴ Há quase duas páginas de um discurso dela no capítulo de Quentin que demarca bem essa personalidade vitimista e culposa.

What have I done to have been given children like these Benjamin was punishment enough and now for her to have no more regard for me her own mother I've suffered for her dreamed and planned and sacrificed I went down to the valley yet never since she opened her eyes has she given me one unselfish thought at times I look at her I wonder if she can be my child except Jason he has never given me one moment's sorrow since I first held him in my arms I knew then that he was to be my joy and my salvation [...] let me have Jason and you keep the others they're not my flesh and blood like he is strangers nothing of mine and I am afraid of them. (FAULKNER, 1984, p. 102-103)⁹⁵.

O discurso da mãe prossegue pesado e marcante; cada palavra simbolizando seu sentimento de dissabor. Ele se torna cada vez mais destrutivo para o personagem que o reproduz em seus pensamentos — nesse caso o de Quentin — que não encontra alguém que o possa livrar da atmosfera familiar depressiva.

The Sound and The Fury, como lembra Brooks (1991), e como antes também mencionado por nós, narra a queda do *Velho Sul* — e a decadência dos Compson é a mais clara demonstração da queda da aristocracia sulista. A senhora Compson traz isso bem marcado ao sempre comparar sua situação atual com a de sua família por parte de nascimento, os Bascombs, quem, para ela, são os únicos dignos de sua atenção e admiração. É exatamente por isso que ela constantemente diz que Jason, seu favorito, é mais Bascomb do que Compson; e

⁹⁴ No original: the curse upon Quentin and the rest of the Compson is the presence of their hypochondriac, whining mother. (BROOKS, 1991, p. 333).

⁹⁵ Na tradução: O que foi que eu fiz para ter filhos assim Benjamin já foi um castigo suficiente e agora ela sem a menor consideração por mim pela mãe eu sofri por ela sonhei fiz planos e sacrifícios e andei pelo vale das sombras e mesmo assim desde o dia em que ela nasceu nem uma vez ela pensou em mim sem egoísmo às vezes eu olho para ela e me pergunto se ela é mesmo minha filha menos o Jason esse nunca me causou o menor aborrecimento desde que eu peguei o Jason no colo pela primeira vez senti que ele seria minha alegria e minha salvação [...] deixe-me ficar com o Jason e você pode ficar com os outros eles não são sangue do meu sangue como ele são desconhecidos e não são nada para mim e tenho medo deles (FAULKNER, 2018, p. 106).

se ele *realmente* for, já podemos ter uma ideia de como essa segunda família realmente é: basta olharmos para o personagem de Jason. Contudo, apesar de tudo isso, basta lembrar que por trás de todo esse “desamor”, há um contexto histórico esfacelado. A senhora Compson não é apenas afetada pela própria família, mas também pelo espaço que habita e que nasceu.

Não só no capítulo de Quentin essa personalidade corrosiva da mãe é mostrada. Na parte narrada por Benjamin, aprendemos que o nome do personagem, a princípio, era Maury, o mesmo nome do irmão dela, mas que devido aos seus problemas cognitivos, foi mudado de última hora e após o nascimento. De fato, Caroline Compson pode ser considerada a raiz dos problemas da família: primeiro pela falta de empatia com os filhos e segundo pelas constantes comparações que faz com seus antepassados. Mas, é claro, somando isso a outros fatores como a história do Sul derrotado e a perda do código de honra da família, o que cultivou consequências irremediáveis. Começando pela falta de confiança de Quentin, da queda ao alcoolismo do senhor Compson e até mesmo da promiscuidade de Caddy. Todos esses problemas se somam à um: o fim eminente do seio familiar.

Apesar da mãe ser uma das causas disso tudo, não é só de um personagem que toda uma ruína se alastra pela família: o senhor Compson também pode ser considerado um desses fatores que levaram a família a seu colapso e fim. Segundo Brooks (1991), “em 1910, o senhor Compson era um homem derrotado. Talvez ele sempre tenha sido um homem fraco, sem o espírito necessário para salvar sua família” (BROOKS, 1991, p. 335 [tradução minha]).⁹⁶ Apesar desses problemas evidentes — da bebida que o pai se entregou — há no livro evidências claras de que o senhor Compson tenha sido um homem de amor e compaixão pelos filhos, mas também um homem que instigou à destruição de, por exemplo, Quentin.

Há uma cena em que Benjy recorda da presença do pai em que Caddy briga com Jason:

Father hook me up. He smelled like rain. “Well, Benjy.” he said. “Have you been a good boy today.” Caddy and Jason were fighting

⁹⁶ No original: “Mr. Compson by 1910 was a defeated man. Perhaps he had always been a weak man, not endowed with the fighting spirit necessary to save his family. (BROOKS, 1991, p. 335).

in the mirror. “You, Caddy.” Father said. They fought. Jason began to cry. “Caddy” Father said. Jason was crying. He wasn’t fighting anymore, but we could see Caddy fighting in the mirror and Father put me down and went into the mirror and fought too. He lifted Caddy up. She fought. Jason lay on the floor, crying. (FAULKNER, 1987, p. 64-65).⁹⁷

Nela, o senhor Compson se mostra, mesmo que brevemente, preocupado com seus filhos. Ele pergunta sobre o dia de Benjy, o coloca em seu colo e tenta conter a briga dos outros dois — o que se espera da presença paterna. Uma cena semelhante ocorre um pouco depois quando, em uma de suas anacronias, Benjy viaja por um momento no tempo em que, durante o inverno, Caddy e o pai estão próximos da lareira, sentados. É um dos poucos instantes em que podemos considerá-los em harmonia. Todos os demais são fragmentos em que pai e mãe parecem apenas contribuir para a ruína de seus filhos.

O capítulo de Quentin, por exemplo, além de ser interrompido pelos discursos odiosos da mãe, também, e de um modo frequente, traz uma perspectiva um tanto quanto crua e cruel do pai — que dá a ideia de que os esforços de Quentin em manter a castidade da irmã e a honra da família serão em vão. Começando pelo início do capítulo memorável em que já temos a impressão do que será a voz do pai para o personagem. O senhor Compson menciona que *nenhuma batalha* pode ser vencida e que é perda de tempo enfrentar seja o que for. Nesse primeiro parágrafo que traz a voz de Quentin, brevemente citado no capítulo do tempo, já temos a ideia do que veremos a seguir: um personagem praticamente derrotado e influenciado pela visão paterna.

A voz do pai também se sobressai um pouco após esse primeiro acontecimento relacionado ao relógio. Logo em seguida, enquanto Quentin se prepara para sair do quarto, cortando seu fluxo de consciência, o discurso paterno invade a narração no momento em que o personagem está pensando sobre as mulheres e a concepção de virgindade — o que sempre remete à sua irmã Caddy.

⁹⁷ Tradução: O pai me levantou. Ele tinha cheiro de chuva. “Então, Benjy.” disse o pai. “Você hoje se comportou, foi.” Caddy e Jason estavam brigando no espelho. “Caddy.” disse o pai. Eles brigavam. Jason começou a chorar. “Caddy.” disse o pai. Jason estava chorando. Não estava mais brigando, mas nós vimos Caddy brigando no espelho e o pai me pôs no chão e foi para o espelho e brigou também. Ele levantou Caddy. Ela continuou brigando. Jason estava deitado no chão, chorando. (FAULKNER, 2017, p. 68).

Quentin comenta que no Sul — o que também nos traz uma visão da tradição deles — os homens sentem vergonha de serem virgens. Então, o pai responde:

Men. They lie about it. Because it means less to women, Father said. He said it was men invented virginity not women. Father said it's like death: only a state in which the others are left. [...] That's what's so sad about anything: not only virginity and I said, Why couldn't it have been me and not her who is unvirgin and he said, That's why that's sad too; nothing is even worth the changing of it. (FAULKNER, 1987, p. 78).⁹⁸

É possível dizer que esse fragmento transmite uma visão pessimista ao filho ao dizer que *nada vale a pena nem mesmo mudar*, o que remete a luta interna de Quentin em relação a sua família e sua irmã. Dessa forma, incorporando o discurso do pai, Quentin acredita que nada que ele faça ou mude servirá para manter o que ele acredita intacto.

Podemos observar que para Quentin o problema no pai é que ele realmente não se importava com nenhum código de honra. Essa conduta, conseqüentemente, acaba afetando o personagem. Talvez essa ideia de honra que Quentin tem, e parece instigado a manter, em relação à família venha justamente dos Bascomb, quem a mãe constantemente idolatra.

Por fim, a herança: já vimos que a família Compson é uma das muitas famílias que vem de uma tradição sulista marcada pela ideologia da Velha Ordem que decaiu após a Guerra Civil dos Estados Unidos. Mas isso é justamente, como mencionamos, uma característica mais forte do lado Bascomb. Essa herança que a senhora Compson constantemente ressalta na narrativa também pode ser vista como uma espécie de ruína — porque não percebendo que esses valores não são mais tão significativos e aclamados na Nova Ordem, os personagens que nela acreditam, começam a ceder para a derrota.

⁹⁸ Na tradução: Os homens. Eles mentem. Porque para a mulher não tem importância, disse o pai. Ele dizia que foram os homens que inventaram a virgindade e não as mulheres. O pai disse que era como a morte: um estado que só os outros ficam. [...] Isso é o que é triste em tudo: não é só a virgindade não e eu disse: Por que é que é ela e não eu que não é virgem e ele disse: é por isso que isso é triste também; nada vale a pena nem mesmo mudar. (FAULKNER, 2017 p. 81-82)

4.2 QUENTIN E JASON COMPSON

Com a discussão sobre o pai e a mãe como influências na ruína da família, analisaremos personagens que mais demonstram essa característica: Quentin e Jason Compson. Como comentado anteriormente, ambos têm uma visão muito bem demarcada sobre o tempo e como eles enxergam a família: Quentin se vê em uma constante batalha para manter o código de honra dos Compson; Jason, no entanto, preocupa-se apenas com si próprio.

É pertinente primeiro nos atentar ao filho que mais demonstrou essa incapacidade de aguentar o apogeu da família e que, conseqüentemente, optou pelo suicídio: Quentin Compson. Discutimos anteriormente o relacionamento desse personagem em relação ao tempo — de negar o presente e se mover somente para o passado — e agora é importante discutir como essa fuga constante refletiu no próprio personagem e também como os aspectos que o rodeiam — tanto como os pais e o espaço — o influenciaram a ter o fim que conhecemos.

Já citamos que Brooks (1991) menciona que o que causou a ruína e a derrota da família, principalmente, foi a mãe; e Quentin reflete isso quase que completamente ao narrar “*if I only had a mother*”. Com essa falta de amparo de ambos os lados — tanto materno quanto paterno — o personagem se afoga em seu próprio desespero; e nos parece que, desde o começo do capítulo, Quentin percebe que nada amenizará o que sente.

No começo do capítulo, nós o acompanhamos se levantar, quebrar o relógio e preparar duas cartas — endereçadas a sua família e que estão relacionadas ao suicídio que ele já tem em mente. É desde esse rápido princípio que diversas vozes entram no fluxo de consciência do personagem como o se estivessem sabotando. Constantemente, o nome Dalton Ames é apresentado na narrativa e é por meio dos lapsos temporais que Quentin sofre que descobriremos que esse homem é o amante de sua irmã, Caddy, quem é também um dos motivos da ruína do personagem.

Para entender como o discurso do pai e da mãe tem efeito em Quentin, precisamos entender o que Caddy representava para o personagem. Parece existir em Quentin uma espécie de idealização por ela; como se a irmã

incorporasse algum código de honra da família. Por vê-la assim, quase como uma santa, e perceber que a mesma tem tudo menos essa virtude, Quentin parece entrar em um colapso mental — principalmente porque os discursos de seu pai são justamente sobre ela. Brooks (1991) ressalta que, “aparentemente, Quentin era muito próximo ao pai e a influência dele era obviamente muito forte sobre o personagem” (BROOKS, 1991, p. 336 [tradução minha])⁹⁹. É algo perceptível para o leitor uma vez que todo o capítulo de Quentin traz inúmeras vezes a sentença “o pai disse”, bem como o ponto de vista dele e suas referências à visão de vida. O perigo disso é que justamente o modo que o patriarca vê a vida não se adequa ao modo de Quentin, e isso funciona meio como um paradoxo porque ao mesmo tempo que o personagem rejeita as referências do pai, ele é influenciado por elas. Para o senhor Compson, pouca diferença faz se Caddy se entregou para outro homem ou não, ele também pouco se importa com o código de honra que Quentin é aparentemente tão apegado. Tudo isso acaba agravando ainda mais a situação do personagem: como seguir em frente quando tudo o que ele acredita parece não ter mais importância?

Quentin, no entanto, fez de tudo para tentar preservar a irmã e o código de honra falho da família e em todas as vezes falhou. Primeiro, ele tentou mandar o amante de Caddy para fora da cidade, não pode; e a partir disso, tentou atirar nele. Novamente, sem êxito — e como Brooks (1991) diz, Quentin não é nenhum herói, tampouco alguém de coragem (aspecto que discutiremos em breve). Ele sequer conseguiu ferir Dalton Ames, mas que foi ferido por ele.

Para Brooks (1991), Quentin é emocionalmente ligado ao código de honra sulista, mas ao que nos parece, essa característica perdeu sua conexão com a realidade atual: ele é abstrato de modo que sequer Quentin é capaz de significá-lo. Dessa forma, pode-se dizer que, pensando, é claro, em todos fatores que agravam isso, Quentin pode ser considerado a ruína dele mesmo justamente por acreditar no que não existe, por buscar algo que não tem mais significado e já se foi.

⁹⁹ No original: “Quentin was apparently very close to his father and the influence of his father on him was obviously very powerful.” (BROOKS, 1991, p. 336).

Mesmo que perceba que não há uma salvação, Quentin tenta encontrá-la — principalmente quando se trata de sua irmã. Ele quer salvá-la e não vê que é a si mesmo que precisa salvar.

Because if it were just to hell; if that were all of it. Finished. If things just finished themselves. Nobody else there but her and me. If we could just have done something so dreadful that they would have fled hell except us. *I have committed incest I said Father it was I not Dalton Ames* And when he put Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. When he put the pistol in my hand I didn't. That's why I didn't. He would be there and she would and I would. (FAULKNER, 1987, p. 79)¹⁰⁰

No fragmento, Quentin vê o inferno como uma possível solução de salvação. Mas, para isso, ele demonstra o desejo em cometer algo totalmente hediondo: o incesto. Ao longo do capítulo, ele menciona para o pai que cometeu incesto com a irmã, ele quem a desonrou e não Dalton Ames. Pode-se acreditar, no primeiro momento, que ele realmente tenha o feito porque não fica claro no capítulo sobre isso. No entanto, Faulkner, no apêndice lançado após a publicação do livro, menciona que:

Quentin III. Who loved not his sister's body but some concept of Compson honor precariously and (he knew hell) only temporarily supported by the minute fragile membrane of her maidenhead [...] who loved not the idea of the incest which he would not commit, but some presbyterian concept of its eternal punishment: he, not God, could by that means cast himself and his sister both into hell, where he could guard her forever and keep her forevermore intact amid the eternal fire. But who loved death above all, who loved only death, loved and lived in a deliberate and almost perverted anticipation of death. (COWLEY, 2003, p. 633)¹⁰¹

¹⁰⁰ Tradução: Porque se fosse só para o inferno; se fosse só isso. Acabou. Se as coisas simplesmente acabassem sozinhas. Ninguém mais lá, só ela e eu. Se tivéssemos feito alguma coisa tão terrível que todos tivessem fugido do inferno, menos nós. *Cometi incesto eu disse pai fui eu não foi o Dalton Ames* E quando ele pôs Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. Quando ele pôs a pistola na minha mão eu não. Foi por isso que eu não. (FAULKNER, 2017, p. 82-83).

¹⁰¹ Tradução: Quentin III. O qual amava não o corpo da irmã, e sim algum conceito de honra dos Compson sustentado de modo precário e (como ele bem sabia) apenas provisório pela membrana mínima e frágil de seu hímen. [...] O qual amava não a ideia de incesto que não viria a cometer e sim algum conceito presbiteriano de castigo eterno: ele, e não Deus, desse modo lograva lançar-se a si próprio e a irmã no inferno, onde poderia protegê-la para sempre e mantê-la intacta para

Faulkner nos deixa claro alguns aspectos de Quentin com esse fragmento: (i) ele não cometeu incesto; (ii) ele sabia que o código de honra da família era frágil; e (iii) não era a irmã que ele amava e, sim, a morte. Esses aspectos ficam evidentemente claros em um respectivo momento do capítulo, quando o fluxo de consciência de Quentin está instável, quando ele propõe cometer suicídio com a irmã. Ambos são jovens e isso ocorre em alguma realidade temporal imprecisa em que ele coloca um canivete no pescoço da irmã. No entanto, ele não tem coragem de prosseguir com o ato. Caddy pede que ele faça e Quentin não o faz, mesmo dizendo constantemente o que fará. Isso só mostra que ele, apesar do desejo de mudar, é incapaz de ferir Candance. Quentin quer mudar, quer proteger a irmã e a filha, mas lhe falta uma dose de coragem e, talvez, motivação.

Afinal, por que salvar o código de honra de uma família quando ninguém parece se importar com ele? O personagem vive um empecilho. Na narrativa percebemos que Caddy é mais suscetível a fazer algo que o próprio irmão. Ela é a ação; ele, a idealização. Afinal, como Faulkner nos afirmou no apêndice da obra, Quentin sabia que a idealização que tinha relacionada a irmã era frágil e pouco significativa. Em seus momentos finais, quando o fluxo de consciência do personagem se perde em um espaço e tempo confuso, ele comenta que:

and i i wasnt lying i wasnt lying and he you wanted to sublimate a piece of natural human folly into horror and then exorcise it with truth and i it was to isolate her out of the loud world so that it would have to flee us of necessity and then the sound of it would be as though it had never been and he did you try to make her to do it and i i was afraid to i was afraid she might and then it wouldnt have done any good but if i could tell you we did it wouldnt have been (FAULKNER, 1987, p. 177)¹⁰²

todo o sempre em meio ao fogo eterno. O qual, porém, amava a morte mais que tudo, amava só a morte, amava e vivia sempre a antagonizar a morte de modo deliberado e quase pervertido. (FAULKNER, 2017, p. 336)

¹⁰² Na tradução: “e eu eu não estava mentindo eu não estava mentindo e ele você queria sublimar uma bobagem humana natural transformando-a num horror e então exorcizá-la com a verdade e eu foi para isolá-la do mundo barulhento para que o mundo fosse obrigado a fugir de nós e então seria como se o som dele nunca tivesse existido e ele você tentou obrigá-la a cometer o ato e eu eu temia eu temia que ela aceitasse e então não teria adiantado nada mas se eu pudesse dizer ao senhor que havíamos cometido teria sido assim” (FAULKNER, 2017, p. 181).

Há diversos aspectos a destacar no fragmento. O primeiro, e também o mais notável, é em relação a fragmentação de Quentin: ele começa a usar *i* no lugar de *I* como se o *eu* dele estivesse reduzido a algo que nem ele próprio é capaz de suportar — a ruína o interceptou de forma que aniquilou o sujeito dele. No respectivo fragmento, ele conversa com o pai sobre o incesto e sobre o que Quentin acreditava em relação à irmã: que ela aceitaria o que ele pedisse. Isso também pode ter agravado a situação do personagem porque não há mais nada para se fazer: apenas afogar-se, literalmente, na própria destruição. O próprio pai parece contribuir para esse fim do personagem. Os discursos dele são pesados e cheios de gatilhos que levam o filho à total falta de esperança. Desde o começo, como apontamos, mas também em momentos quando ele diz que nós levamos o símbolo da nossa frustração por toda a eternidade (FAULKNER, 1987) e, principalmente, quando:

“you come to believe that even she was not quite worth despair perhaps and i i will never do that nobody knows what i know [...] every man is the arbiter of his own virtues but let no man prescribe for another mans wellbeing and i temporary and he was the saddest word of all there is nothing else in the world its not despair until time its not even time until it was” (FAULKNER, 1987, p. 178)¹⁰³

Esse fragmento é a gota d'água. O senhor Compson entrega uma verdade dolorida ao filho: *que nem mesmo ela era merecedora do desespero dele*. Esse ‘*ela*’ pode ter outras interpretações, não somente se basear na perspectiva de Caddy. Talvez a própria honra que Quentin tentava manter. Com tantos aspectos que contribuíram para derrota dele, o personagem é o culpado de sua própria ruína: por acreditar no que não mais existe.

¹⁰³ Na tradução: “você só vai fazer isso quando acreditar que nem mesmo ela era merecedora do desespero talvez e eu eu nunca vou fazer isso ninguém sabe o que eu sei [...] cada homem é árbitro de suas próprias virtudes mas homem algum deve prescrever o que é bom para outro homem e eu temporariamente e ele foi a palavra mais triste de todas nada mais no mundo não é desespero até que seja tempo nem mesmo o tempo até que foi” (FAULKNER, 2017, 182-183).

Jason, nesse mesmo sentido, também pode ser considerado o próprio inimigo — embora os fatores que o influenciaram sejam diferentes ao de seu irmão. Como já mencionamos, Jason é um personagem inteiramente ruim e manipulador, não há como criar empatia do leitor. Quando vê que está sendo contrariado, geralmente se faz de vítima ou joga as culpas em sua situação momentânea à própria família. Ele distrata todos como se fosse o único a carregar alguma razão. Seu desprezo, porém, concentra-se em Quentin, a filha de Caddy, que ele não apenas trata com violência, mas quem ele também se aproveita do dinheiro que a mãe desta manda.

Ele pode ser considerado o responsável dar um fim ao que restava da família por inúmeras razões — sua ganância, seu cinismo e seu ódio —, mas entre elas se destacam algumas: (i) roubar o dinheiro da sobrinha (ii) mandar Benjy para um internato e (iii) mentir para a mãe.

Primeiro, sobre a sobrinha, Quentin, Jason é encarregado de receber o cheque que a irmã, Caddy, manda todos os meses para a filha. Como combinado, ele queimava o dinheiro na frente da mãe — uma vez que esta estava convicta em não aceitar qualquer ajuda —, mas, na verdade, o personagem guardava o valor recebido e usava outro cheque no lugar do primeiro, escondendo o dinheiro todo em seu quarto. Para o personagem, é o dinheiro que importa — não o código de honra, tampouco a família. Enquanto Benjy e Quentin compartilhavam o mesmo sentimento para com a irmã — uma espécie de adoração e idealização — Jason não tem nenhum.

Once a bitch always a bitch, what I say. I says you're lucky if her playing out of school is all that worries you. I say she ought to be down the kitchen right now, instead of up there in her room, gobbing paint on her face and waiting for six niggers that cant even stand up out of a chair unless they got a pan full of bread and meat to balance them, to fix breakfast for her (FAULKNER, 1987, p. 180).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Tradução: “uma vez vagabunda, sempre vagabunda, é o que eu digo. O que eu digo é que a senhora é feliz se sua única preocupação é ela estar matando aula. O que eu digo é que ela devia estar lá embaixo na cozinha agora mesmo, em vez de socada no quarto dela, lambuzando a cara com maquiagem e esperando que seis negros que nem conseguem se levantar da cadeira se não devorarem uma panela cheia de pão e carne e prepararem o café da manhã dela. (FAULKNER, 2017, p. 184).

Cada linha de Jason é impregnada de ódio: pela sobrinha, pelo espaço, por todos. Não há nada que o personagem realmente tenha algum amor ou admiração, somente o dinheiro. Talvez possamos dizer que Jason guarde alguma espécie de “admiração” por ele próprio por pensar menos dos demais. Ninguém é suficiente para ele, ninguém é capaz, e constantemente ele nos faz lembrar disso, seja por sua fala compulsiva, seja por seus pensamentos impregnados por um preconceito pungente.

No apêndice de *The Sound and The Fury*, Faulkner escreveu que o personagem de Jason era “the first sane Compson since before Culloden and (a childless bachelor) hence the last”¹⁰⁵ (COWLEY, 2003, p. 643). Mas nos perguntamos como essa sanidade dele pode ser vista por nós. Possivelmente, pensando no que Brooks (1991) menciona, se refira a sua sagacidade e sua lógica que o permite escapar, e também esconder, todas suas ações de sua sobrinha, de sua mãe e de seus companheiros de trabalho. Há nele, sim, uma espécie de sanidade, mas é algo que se aproxima de uma frieza, como se essa sanidade o afastasse dessas convicções em relação às tradições do Velho Sul.

E isso pode ser pensado como um de seus fatores para sua ruína: sendo incapaz de se importar com outros, ele acaba se tornando vulnerável a isso justamente por acreditar ser melhor que todos. Porque, definitivamente, Jason não é. Ele acha que é mais inteligente que sua sobrinha, mas acaba sendo enganado e roubado por ela — e a palavra roubar talvez não seja apropriada para a situação visto que era *e/le* que pegava o dinheiro dela desde pequena. Quentin pegou o que era seu por direito. Jason também acredita ser mais inteligente que o próprio chefe do estabelecimento que trabalha; e fica constantemente lembrando que poderia estar em um lugar melhor.

Well, Jason likes to work. I say no I never had university advantages because at Harvard they teach you how to go for a swim at night without knowing how to swim and at Sewanee they don't even teach you what water is. [...] Then when she sent Quentin home for me to feed too I says I guess that's right tool,

¹⁰⁵ Na tradução: “O primeiro Compson mentalmente são desde antes de Culloden e (solteiro sem filho) portanto o último.” (FAULKNER, 2017, p. 343).

instead of having me to go way up north for a job they sent the job down here to me. (FAULKNER, 1987, p. 196)¹⁰⁶

Todo o capítulo é repleto dessa fala compulsiva e auto vitimizada: Jason coloca a culpa de ruína, principalmente, em Caddy: porque era supostamente ela que, casando com um determinado partido, conseguiria um trabalho no banco para ele. Mas isso não ocorre, e ele a culpou — o que segue em inúmeros momentos do capítulo. Não somente o trabalho, Jason também a despreza por ter deixado Quentin, a menina, com ele. Mas, é claro, ele não reclama do dinheiro que recebe e que deveria ser da menina. Pelo contrário, Jason diz que ele é *merecedor do dinheiro* por ter mais uma boca ingrata e desonrada para alimentar.

Diferente de Quentin, Jason repudiou o código de honra da família Compson; assim, também acabou negando o passado e a herança na qual a história do meio familiar é ancorada. É sempre a questão do “eu digo”: Jason não quer ouvir o passado, ele quer falar do presente.

Para ele, o passado é apenas um motivo de negação e, como mencionamos no capítulo anterior, o personagem busca se adequar às convicções da nova ordem. No entanto, sendo também um escravo do tempo, ele é incapaz de *viver*, justamente por estar sempre buscando algo e nunca aproveitando o que há ao redor. Ele não é diferente de seu irmão se visto sob essa perspectiva: porque ele é tão escravo do tempo e de suas ilusórias motivações que acaba sendo derrotado por elas.

Se não fosse, Quentin não o teria roubado e ele, provavelmente, não a teria deixado escapar. No fim, como o irmão, a ruína de Jason é ele mesmo e sua ganância, seu ódio, sua personalidade inteira.

4.3 DILSEY E BENJAMIN COMPSON

¹⁰⁶ Tradução: Ora, Jason gosta de trabalhar. Eu digo não, nunca tive a vantagem de fazer faculdade, porque lá em Harvard ensinam a gente a nadar à noite sem saber nadar e em Sewanee eles nem ensinam o que é água. [...] Então quando ela mandou Quentin lá pra casa pra eu ter que dar comida a ela também e eu digo: está certo, em vez de eu ter que ir lá para o Norte para arrumar trabalho eles mandam o trabalho para cá pra mim. (FAULKNER, 2017, p. 200).

Dilsey e Benjamin Compson são dois personagens completamente distintos dos demais, mas que se assemelham quando pensamos no aspecto da ruína até então discutido. Diferente de Quentin, Jason e os pais, o senhor e a senhora Compson, ambos parecem não ter encontrado a ruína que se apoderou e destruiu a família.

Começemos primeiramente por Benjamin. Discutimos anteriormente o modo que o personagem vê o tempo: como se ele estivesse em um outro presente contínuo e sem fim, sem passado ou futuro. Devido às suas limitações cognitivas, o personagem não vê as lembranças como lembranças: para ele, elas são inúmeros presentes que ele se move de forma involuntária através de gatilhos em seu capítulo.

Sabemos também que esses gatilhos são geralmente acionados por referências que ele observa ou sente na narrativa. Apesar de não ter uma suposta ruína, Benjy é quem percebe o *mal* dentro de sua família: por ser um personagem puramente sensitivo. Apesar de não se expressar por palavras, Benjy usa gestos e o choro como um modo de protesto ou, simplesmente, de medo. Uma dessas referências mais marcantes no capítulo é o cheiro que ele menciona com frequência em relação à irmã Caddy. O personagem nos apresenta a irmã ao dizer que ela tem cheiro de árvore. É algo que ele gosta e que, talvez, represente uma espécie de pureza na irmã. No entanto, durante um fragmento, esse cheiro simplesmente desaparece:

It kept on making it and I couldn't tell if I was crying or not, and T.P. fell down on top of me, laughing, and it kept on making the sound and Quentin kicked T.P. and Caddy put her arms around me, and her shining veil, and I couldn't smell tress anymore and I began to cry. (FAULKNER, 1987, p. 40).¹⁰⁷

¹⁰⁷ Na tradução: Ela continuava fazendo o barulho e eu não sabia se estava chorando ou não, e T.P. caiu em cima de mim, rindo, e ela continuava fazendo o barulho e Quentin chutou T.P. e Caddy me abraçou, e o véu reluzente dela, e não senti mais o cheiro de árvore e comecei a chorar. (FAULKNER, 2017, p. 43).

Embora tão breve, a respectiva parte nos mostra o quão Benjy estava alheio às mudanças da irmã. Sabemos que Caddy se entregou à algum personagem desconhecido — e que Quentin insinua ser Dalton Ames —, mas antes mesmo que todos descubram, é Benjy quem percebe esse detalhe na irmã; e, apesar de ter pouco conhecimento de mundo, ele acaba percebendo que aquilo significa algo *ruim* — possivelmente não para o mundo, é claro, e, sim, para a família e para ele próprio.

No apêndice do livro, aprendemos que o amor de Benjamin estava vinculado à apenas três coisas: Caddy, o fogo e o pasto. Quando ele percebe que Caddy, de algum modo, perdeu o cheiro de árvore, ele passa a entender que ele a perdeu: por isso a reação dele nesse fragmento é chorar e evitar o contato da irmã. Benjamin percebe a ruína dela e, de alguma forma, lembrando que para ele o tempo é apenas presente, ele se move novamente no tempo através de uma anacronia: há, logo após essa pequena citação, o que Faulker costuma usar como mudança de tempo no primeiro capítulo — o itálico — e, a partir disso, o personagem se encontra em outro momento:

Benjy, Caddy said, Benjy. She put her arms around me again, but I went away. "What is it, Benjy." she said. "Is it this hat." She took her hat off and came again, and I went away. [...] I listened to the water. I couldn't hear the water and Caddy opened the door. "Why, Benjy." she said. She looked at me and I went and she put her arms around me. "Did you find Caddy again." she said. "Did you think Caddy had run away." Caddy smelled like trees. (FAULKNER, 1987, p. 40-42).¹⁰⁸

Por reconhecer algo que o incomoda, Benjy se move para um momento diferente: em que a irmã ainda tinha cheiro de árvore. Dessa forma, apesar de ver a ruína prevalecer na família, ele nunca, de fato, a encontra: ele se move justamente para um momento em que ela não é visível ou real. Esse “idiota estranhamente lúcido”, como Humphrey (1976) o chamou, se move, talvez não

¹⁰⁸ Na tradução: *Benjy, disse Caddy, Benjy. Ela me abraçou de novo, mas eu fui embora. “Que foi, Benjy.” disse ela. “É esse chapéu, é.” Tirou o chapéu e voltou, e eu fui embora. Fiquei ouvindo a água. Parei de ouvir a água, e Caddy abriu a porta. “Ora Benjy.” disse ela. “Você encontrou a Caddy de novo.” disse ela. “Pensou que a Caddy tinha fugido, é.” Caddy tinha cheiro de árvore. Fomos para o quarto de Caddy. (FAULKNER, 2017, p. 43-44).*

tão involuntariamente; mas, sim, como se soubesse o momento em que seu presente lhe agradava mais. Basta pensarmos no término do capítulo quando, ainda criança, Benjamin dorme com a irmã enquanto observa o fogo que ele tanto amava e, assim, encontra o seu final perfeito.

Embora não saibamos o que aconteceu com ele após o capítulo de Dilsey, o apêndice que Faulkner escreveu nos dá um final aparentemente bom para o personagem:

Who lost none of them, because he could not remember his sister but only the loss of her, [...] and the pasture was even better sold then before. [...] Gelded 1913. Committed to the State Asylum, Jackson, 1933. Lost nothing then either because, as with his sister, he remember not the pasture but only its loss, and firelight was still the same bright shape of sleep.” (COWLEY, 2003, p. 645)¹⁰⁹

Consequentemente, seria impossível dizer que Benjamin Compson se influenciou pelo sentimento de derrota ou de ruína. Ele é incapaz de lembrar desses fatores que a influenciaram e, assim, mesmo em um asilo, ele não lembra de nada e vive tranquilamente entre outros como ele.

Para finalizar o capítulo, temos Dilsey que, como Benjamin, também não podemos considerar parte da ruína. Na verdade, Dilsey serviu como uma tentativa de estabilizar ou evitar a decadência da família Compson — e infelizmente foi incapaz de fazê-lo. Discutimos a visão que ela tinha do tempo e de como encarava a vida, mas apesar de sua eminente dedicação, Faulkner não a estereotipou como uma espécie de fada madrinha para Quentin, Benjamin, Jason ou Caddy.

Como Brooks (1991) defende, até mesmo a aparência física dessa personagem não se adequa a esse tipo de convicção. Ela era descrita como uma mulher grande, mas que, com o passar do tempo, tornou-se uma senhora magra e murcha. No entanto, apesar dessas mudanças externas, as crenças de Dilsey permaneceram as mesmas. Ademais, apesar da atenção que a personagem

¹⁰⁹ Na tradução: O qual não perdeu nenhum dos três porque na verdade não conseguia se lembrar da irmã e sim apenas de sua perda, [...] e o pasto era até melhor vendido do que antes. [...] Castrado em 1913. Internado no Asilo Estadual, Jackson, em 1933. Também nesta ocasião não nada porque, tal como no caso da irmã, não se lembrava do pasto e sim da perda do pasto, e a luz do fogo continuava sendo a mesma forma luminosa do sono. (FAULKNER, 2017, p. 345-346).

concede a todos, ela não é caracterizada por uma pessoa amorosa e gentil, pelo contrário, ela, muitas vezes, age cheia de farpas com os próprios patrões, como no momento que desafia Jason ao proteger a pequena Quentin ou quando chama as crianças de pestes.

Esse comportamento pode se justificar pel

o espaço que ela habita: a personagem tem um familiar bastante presente e que precisa constantemente de atenção dela, o que a torna um pouco dura apenas para que os demais percebam que, onde vivem, os demais também serão assim. Em um momento do capítulo, quando ela diz que levará Benjy a igreja, sua filha Frony comenta que o povo irá falar:

“And I knows whut kind of folks,” Dilsey said. “Trash white folks. Dat’s who it is. Think he aint good enough fer white church, but nigger church aint good enough fer him.” “Dey talks, jus de same.” Frony said. “Den you send um to me,” Dilsey said. “Tell um de good Lawd dont keer whether he bright er not. Dont nobody but White trash keer dat.” (FAULKNER, 1987, p. 290).¹¹⁰

Mas apesar do que falam, Dilsey parece não se importar — como ela também não se importa com as ameaças de Jason ou as repentinas fúrias da pequena Quentin ou até mesmo as constantes reclamações de Caroline Compson. E há, como mencionamos brevemente, um pequeno fragmento no capítulo sobre a respeito de ter visto o primeiro e o último. Segundo a personagem: “I’ve seed de first em de last,” Dilsey said. [...] “I seed de beginnin, en now I sees de endin.” (FAULKNER, 1987, p. 297)¹¹¹. Esse é um momento em que ela, durante o culto, parece entrar em uma espécie de transe, mas as palavras dela são consideravelmente significativas.

Dilsey pode ter se salvado da ruína que acometeu a família Compson, devido a sua forte espiritualidade, o que todos os integrantes da família repudiaram. Apesar disso, ela esteve sempre perto e, assim, viu o primeiro e o último deles — até que não restasse mais nada. Somente o fim.

¹¹⁰ Na tradução: “Eu sei que tipo de pessoa”, disse Dilsey. “Essa gatinha branca. São eles. Acha que ele não serve pra igreja dos branco, mas que a igreja dos preto não serve pra ele.” “É, mas estão falando assim mesmo”, disse Frony. “Então manda falar comigo”, retrucou Dilsey. “Diz pra essa gente que Deus não liga se ele é bobo. Só quem liga é essa gatinha branca.” (FAULKNER, 2017, p. 295).

¹¹¹ Na tradução: “Eu vi o primeiro e o derradeiro. [...] Eu vi o princípio, e agora eu vejo o fim.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

The Sound and The Fury é, definitivamente, umas das obras mais complexas e profundas de William Faulkner — embora seja complicado categorizar ou elencar seus romances. Publicado em 1929, a história dos Compson até hoje é foco de análise e discussões por aqueles que se apaixonaram pelo mundo que Faulkner teceu entre palavras. Há muito o que discutir e escrever sobre o livro em questão, mas o nosso enfoque com a respectiva dissertação foi discutir sobre o tempo e a ruína para todos os personagens que na história se encontram.

Podemos ter nos concentrado mais em um que em outros, o que aconteceu puramente por questões de enredo e fim: por vermos que um personagem foi mais afetado pela ruína que os outros ou porque o tempo para estes era mais suscetível a discussão — o que não torna os demais menos importantes na trama. Todos fazem parte do fio narrativo que engloba esse espaço ficcional rico e profundo que é o livro e, conseqüentemente, Yoknapatawpha.

Apresentamos, primeiramente, a vasta obra de William Faulkner e seus principais e mais influentes romances; e, também, como ele foi influenciado a partir do espaço em que vivia. Logo, a partir disso, discutimos como os rastros da guerra civil americana serviram como inspiração para o autor, uma vez que Faulkner sempre buscava delinear seus personagens e seu espaço ficcional através da herança que o Velho Sul deixou no coração de alguns estadunidenses. Essa perspectiva nos ajudou a pensar o espaço que analisamos no livro — visto que a família Compson vem de uma tradição fortemente sulista.

Mas para entrarmos mais a fundo na questão de espaço, também entramos na do tempo, uma vez que Bakhtin (2014) ressaltou a questão da dualidade entre tempo-espaço nas narrativas. Discutimos o tempo visto de um modo mais geral para, assim, discuti-lo a partir das próprias narrativas do autor. Todo esse embasamento foi, de fato, necessário para que entrássemos nos dois capítulos de análise: (i) o primeiro discutindo o tempo-espaço para os personagens narradores, bem como a relação que cada um guardava para com esse aspecto; (ii) o segundo usando tudo isso que foi visto até então para discutir a ruína, como essa condição

pode ser vista e como ela foi causada, culminando no suposto fim da família Compson — uma vez que Faulkner, no apêndice do livro, mencionou que Quentin, filha de Caddy, era a última dos Compson.

O que viemos a perceber é que, de fato, temos o que podemos chamar de ruína em alguns dos personagens de William Faulkner. O primeiro deles, também o mais evidente, é Quentin: tudo que está ao redor dele se soma à destruição do personagem, sua ruína. Primeiro é a herança que o condena, o código de honra que ele se ampara, mas que não tem nenhum significado, sequer um valor real. Como Faulkner (2003) menciona, Quentin sabe que esse código era frágil, deteriorado e, conseqüentemente, algo que ele não poderia idealizar por tanto tempo.

Essa ruína eminente no personagem foi influenciada pelos pais e pelo espaço nocivo em que ele está inserido. Com tudo isso, Quentin acaba se deteriorando de um modo específico: o tempo. Sua fuga e, ao mesmo tempo, perseguição culminou em um fim em que nem o presente ou o passado, tampouco o futuro, eram possíveis para ele. Assim, na ruína de si próprio, Quentin tirou a própria vida — seu único modo de escapar. Jason, tão escravo do tempo quanto o próprio irmão, apesar de continuar vivo, também encontrou sua ruína.

Apesar de não ter nenhum apego ao código de honra da família ou qualquer apreço pelo passado desta, o personagem é perseguido por essa herança como se ela fosse um fantasma. Quanto mais Jason tenta se livrar disso, caminhando em direção ao futuro promissor que almeja, mais ele se afunda. Principalmente porque seus métodos de chegar a esse patamar são errados: enganar a mãe, maltratar a sobrinha e desmerecer todos que ele convive. Ninguém, para Jason, é melhor que ele — e esse egoísmo e egocentrismo culminou no fim que temos. Foi enganado pela sobrinha e “roubado”. Solteirão, não deu continuidade à família como poderia se esperar desde o início.

Benjy e Dilsey, por outro lado, não sofreram com a ruína que os outros dois narradores enfrentaram e, assim, não foram derrotados. O primeiro porque é incapaz de, de fato, reconhecer isso ou entender o colapso que sua família estava enfrentando. Alheio a tudo — e ao mencionar isso não queremos dizer que ele não tenha percebido a ruína ao seu redor: ele era apenas incapaz de interpretá-la —, Benjy, internado em Jefferson, lembrava apenas do fogo, da perda da irmã e

do pasto, nada mais. O mais interessante é o fim de Dilsey no apêndice do livro. Para Dilsey, Faulkner apenas escreveu o seguinte: eles resistiram.

Se pensarmos essa pequena, mas tão significativa frase, sob o viés da ruína, podemos dizer que, diferente de Quentin, de Jason e, também, do senhor e senhora Compson, Dilsey resistiu: ao fim, ao colapso, a ruína. Assim, ela presenciou o primeiro e o último deles.

REFERÊNCIAS

- AIKEN, Charles S. **Faulkner's Yoknapatawpha County**: geographical fact into fiction. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/213600>> Acesso em: 10 de mar. 2018.
- AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. Beth Brait. (org.). São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: Introdução à Filosofia. São Paulo: Moderna, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hecitec, 2014.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BEMONG, Neli. **Bakhtin e o Cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- BENEDITO, Nunes. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Americano**: o espírito criativo e a grande literatura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BROOKS, Cleanth. **William Faulkner**: Yoknapatawpha Country. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- COWLEY, Malcom. **The Portable Faulkner**. New York: Penguin Classics, 2003.
- CUNLIFFE, Marcus. **História da Literatura dos Estados Unidos**. Editora Revista Branca, 1986.

FAULKNER, William. **The Sound and The Fury**. New York: Vintage Books, 1984.

_____. **O Som e a Fúria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Requiem for a Nun**. Random House, 1951.

GAMBI, Henrique do Nascimento. **A Polifonia Bakhtiniana no monólogo interior de Quentin Compson em O Som e a Fúria, de Faulkner**. *Em tese*, UFMG, v. 18, n. 3, 2012.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Alpiarça: Vega, 1995.

GOLDFIELD, David. The Past Is. In: ESCOTT, Paul D. **Major Problems in the History of the American South**. Volume II: The New South. Wadsworth: Cengage Learning, 2012.

GRAY, Richard. **A History of American Literature**. Oxford: Blackwell Publishers, 2012.

HIGH, Peter B. **An Outline of American Literature**. Edinburg: Longman Group Limited, 1986.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. São Paulo, Mdiraw-Hill do Brasil, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 3. ed. São Paulo, SP: Ática, 2005.

LINS, Osmar. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MCHANEY, Thomas L. Themes in the Sound and the Fury. In: BLOOM, Harold (Org.). **William Faulkner's The Sound and the Fury**. New York: Info base Publishing, 2008, p. 149-180.

MERIWETHER, James B.; MILGATTE, M. **Lion in the Garden**: Interviews with William Faulkner 1926-1962. Random House, 1968.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: prosa I. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORELAND, Richard C. **Faulkner and Modernism**. In: WEINSTEIN, Philip M. **The New Cambridge Companion to William Faulkner**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 17-30.

MOREIRA, Maria Eunice. A Harpa e a Sombra: Cristóvão Colombo na partitura de Alejo Carpentier. **Letras**, Santa Maria, v. 6, Jul/Dez, 1993, p. 59-79

NUNES, Benedito. **O Tempo da Narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

POUILLON, Jean. Time and destiny in Faulkner. In: WARREN, R. Penn (Org.). **Faulkner: a collection of critical essays**. New Jersey: A Spectrum Book, 1966, p. 79-86.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. **A Configuração do Espaço: uma abordagem de romances queirosianos**. 2008. 203 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração: Estudos Literários). Universidade Federal de Santa Maria, 2008.

ORR, John. **The Making of the Twentieth Century Novel: Lawrence, Joyce, Faulkner and Beyond**. London: Macmillan Press, 1987.

RIEDINGER, Edward Anthony. **A brief view of American Literature**. Rio de Janeiro: Waldir Lima Editora, 1993.

RICHARDSON, Brian. **Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice**. Ohio: Ohio State University Press, 2011.

ROCHA, Evandro. **O que é mito?**. Brasiliense, 1993.

RUBINSTEIN, Annette T. William Faulkner & the South. In: **American Literature – Root and Flower**. New York: Monthly Review Press, 2009, p. 528-560.

SARTE, Jean-Paul Sartre. On The Sound and The Fury: time in the work of Faulkner. In: WARREN, R. Penn (Org.). **Faulkner: a collection of critical essays**. New Jersey: A Spectrum Book, 1966, p. 87-95.

VIANNA, Vera Lúcia Lenz. **William Faulkner e Autran Dourado: poéticas em comparação**. 2001. 239 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração: Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

WEINSTEIN, Philip. William Faulkner. In: PARRISH, Timothy. **The Cambridge Companion to American Novelists**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

WILLIAMSON, Joel. **William Faulkner e Southern History**. New York: Oxford University Press, 1993.

WOLFF, Sally; WATKINS, Floyd C. **Talking about William Faulkner: interviews with Jimmy Faulkner and Others**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1996.

YAZDANPOOR, Roshanak. **Genettian Narratology of an Idiot's Narrative: Benjy's Narrative**. Disponível em: <<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=200535>> Acesso em: jun. 2018.