Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Itamar Aparecido de Oliveira

Mitos e arquétipos em *O som e a fúria*, de William Faulkner: ensaios

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2016

Itamar Aparecido de Oliveira

Mitos e arquétipos em *O som e a fúria*, de William Faulkner: ensaios

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

São Paulo

2016

Banca Examinadora

_____

_____

_____

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela confiança e pela bolsa concedida.

AGRADECIMENTOS

Profa. Dra. Annita Costa Malufe, pela orientação cuidadosa e pelas possibilidades criadas nesses dois anos de pesquisa conjunta.

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, por estimular, com suas críticas, a constante revisão do pensamento e o aprimoramento da escrita.

Profa. Dra. Beth Brait, que ensinou o valor da aula como espaço democrático de discussão.

Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, por ter aberto caminhos teóricos.

Profa. Dra. Diana Navas, cujo apoio permitiu a publicação de artigos e reacendeu o desejo pela docência.

Demais professores e colaboradores do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, pelas aulas instigantes e discussões profícuas.

Prof. Dr. Paulo Henriques Britto e Profa. Dra. Mariza Martins Furquim Werneck, pelas valiosas contribuições dadas na qualificação.

Vivian Catarina Dias, amiga e esposa, confesso minha dívida eterna. Ausentes as conversas estimulantes, as indicações de leituras, as sugestões e críticas enriquecedoras, a revisão cuidadosa e a provocação contínua, esse trabalho inexistiria.

Às nossas meninas: elas resistem, borboleteando.

OLIVEIRA, Itamar Aparecido. *Mitos e arquétipos em O som e a fúria, de William Faulkner*: ensaios. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015. 150p.

RESUMO

Neste trabalho analisamos o romance *O som e a fúria*, de William Faulkner, objetivando refletir sobre a estrutura mítica que sustenta e promove constante ressignificação da obra e a permanente dissolução encontrada em todos os estratos da narrativa. Para isso, sondamos os principais mitos e arquétipos que ecoam na obra e que são invertidos ou alterados pelo autor com o intuito de alicerçar a criação de uma narrativa moderna, em especial no que concerne à construção da forma. Nosso problema residiu na maneira pela qual abordar esse romance, no qual percebemos a utilização de certa lógica anticartesiana na disposição dos elementos constitutivos – narradores, personagens, tempo, espaço, cronotopos, arquétipos, ambientação –, que aparentam se encontrar subvertidos por sistema organizacional estruturado numa espécie de lógica da bricolagem, o que nos instigou à seguinte indagação: essa lógica consiste no motor organizacional de *O som e a fúria*? Dialogamos com os estudos acerca de mito e literatura (Dumézil, Meletínski, Frye), as conceituações sobre mito (Eliade, Vernant, Cassirer) e a relação entre mito e bricolagem (Lévi-Strauss), a fim de compreendermos quais os recursos técnicos e estilísticos presentes na obra e como estes se mostram produtos da lógica da bricolagem, promovendo a reatualização de certos mitos e, especificamente, do *mito da plantação* que legitimava o sistema agrário instaurado no Sul dos Estados Unidos. A partir de nossas observações, ressaltamos que a plenitude da dissolução social sulista presente na intriga faulkneriana somente se revela quando observados forma e conteúdo da narrativa mítica à qual constitui o romance.

Palavras-chave: bricolagem, fragmentação, lógica do sensível, método mítico, William Faulkner.

OLIVEIRA, Itamar Aparecido. *Myths and archetypes in The sound and the fury, by William Faulkner*: essays. Dissertation (Master's Degree). Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2015. 150p.

ABSTRACT

In this work we analyse William Faulkner's novel *The sound and the fury* with the objective of meditating on the mythical structure which performs and holds a constant change of meaning of the story and the permanent dissolution found in all the narrative layers. To do that, we survey the main myths and archetypes that appear in the work and that are inverted or altered by the author with the intention of founding the creation of a modern narrative, specially in formal construction. Our main problem was the way to approach the novel, in which it is noticeable the use of an anti-Cartesian logic in the disposition of the elements: narrators, characters, time, space, archetypes, atmosphere. They seem to be subverted by a system organized through logic of bricolage, which leads us to ask: is that logic the organizational system of *The sound and the fury?* We made a dialogue with the studies on myth and literature (Dumézil, Meletínski, Frye), the conceptualizations of myth (Eliade, Vernant, Cassirer) and the relations between myth and bricolage (Lévi-Strauss), so as to understand better the technical and stylistic features present in the novel and how they appear as products of the logic of bricolage, encouraging the revitalization of certain myths and specifically the *plantation myth*, which legitimated the agrarian system of the South of the US. From our analysis we verify that the plenitude of the social dissolution of the South present in Faulkner's intrigue is only revealed when we observe the form and content of the mythical narrative which constitutes the novel.

Keywords: bricolage, fragmentation, logic of sensible, mythical method, William Faulkner.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **9**
2 MITO E LITERATURA – O PRINCÍPIO DESVIANTE **25**
3 QUEDA E (DES)CONSTRUÇÃO **40**
4 A CRIANÇA E O PRESENTE ABSOLUTO **59**
5 O CAVALEIRO ARREBATADO PELO ODOR DE MADRESSILVAS **74**
6 A MARCA DA MALDADE **92**
7 A MATRIARCA NA ESCURIDÃO **107**
8 BRICOLAGEM, ESCARPAS E O INFINITO **121**
REFERÊNCIAS **138**

INTRODUÇÃO

William Faulkner esteve entre os principais nomes da modernidade literária americana. Logo, debruçar-se sobre sua obra significa adentrar num período histórico e estético específico, no qual a contradição se forja na complexa relação entre tradição e ruptura com os modelos e períodos anteriores, conforme assere Octávio Paz (2013) em sua mais conhecida tese sobre o tema. No entanto, as dificuldades do modernismo ocorrem desde sua origem.

Consoante Walter Benjamin (2000), a modernidade literária europeia começa com Baudelaire; Hugo Friedrich (1978) aloca seu nascimento com Rimbaud e Mallarmè; William R. Everdell (2000) concede a gênese do modernismo a Walt Whitman, Rimbaud e Jules Laforgue; Raymond Williams (2011) situa-o entre 1890 e 1940 com o futurismo, o surrealismo, o cubismo; James Wood (2011) com Flaubert. Isso para abordar apenas a literatura (a incerteza aumenta se expandirmos ao modernismo em pintura, música, teatro, dança). A questão da origem, contudo, não será crucial ao desenvolvimento de nossas ideias. Importa-nos mais o que esses teóricos entendem como característica principal do movimento.

A estética do modernismo pode ser identificada em sua forma singular de se relacionar com o tempo. O homem moderno nasce sob uma concepção não-linear do tempo; fruto de uma sociedade estruturada em metrópoles, cujo andamento adquire velocidade vertiginosa, e com aparatos tecnológicos que ocasionam revoluções diárias: fotografia, cinema, rádio, televisão. No instante moderno, passado e presente reúnem-se num átimo; ao futuro, cabe o tempo das maravilhas. Essa caracterização do modernismo atrelado à ruptura na concepção regular do tempo apresenta-se em Benjamin, Friedrich, Williams, Wood e estende-se a Octavio Paz e Bruno Latour.

Outra constante encontra-se na contraposição entre modernismo e romantismo exposta por Walter Benjamin (2000) ao analisar o *flaneur* em Baudelaire, destacando a sublimação deste às paixões e às forças da decisão, em oposição à sublimação romântica pela renúncia e dedicação.

Northrop Frye definiu o modernismo como "a longa revolta antirromântica que se iniciou por volta de 1900 (muitas décadas antes na literatura francesa) [e que] indicou uma mudança para o irônico".[1] O crítico canadense refere-se a sua *teoria dos modos*; o modernismo

---

[1] FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica:* quatro ensaios; tradução Marcus de Martini; prefácio João Cezar de Castro Rocha. São Paulo: ÉRealizações, 2014, p. 180.

teria rompido com o modo ficcional romântico (no qual ambiente e herói são superiores), dando passagem ao modo irônico (no qual o herói é inferior em grau).

O movimento, surgido em solo europeu, em pouco tempo transpôs o atlântico, impactando intensamente a cultura estadunidense.

O início da literatura nos Estados Unidos surge com sua colonização. Embora um tanto óbvia a afirmação, podemos corrigir aqui um equívoco constante. Costuma-se afirmar que nenhuma colonização contara com tantos membros educados e com alta formação intelectual quanto à inglesa no solo norte-americano. Contudo, essa assertiva é fruto de uma generalização: tomam-se os peregrinos pela totalidade. Karnal (2013) demonstra o equívoco ao constatar que a maior parte dos imigrantes eram originários de áreas rurais, trabalhadores sem instrução, mulheres transportadas para serem leiloadas como esposas, crianças órfãs, servos. Possível constatar que os membros da elite WASP (*white anglo-saxon protestant*) não servem de metonímia para a nova nação.

Não obstante, o grande número de protestantes, e a necessidade de estes lerem e interpretarem a *Bíblia*, fez necessária a educação formal nas colônias. A Universidade de Harvard, por exemplo, foi fundada em 1636, com grade curricular fortemente influenciada pelos valores WASP: observação as leis divinas, combate às seduções existentes para a alma, a salvação e a prosperidade como oferta divina, a sociedade como um todo unificado. A literatura do período colonial (1607-1765) foi influenciada pelos mesmos valores religiosos, constituindo-se em cartas, diários, anotações de viagens, sermões, alguma poesia, tratados teológicos e históricos.

O interesse desse período para nosso trabalho não se reflete na qualidade dos escritos, pois são mais produtos históricos que estéticos, mas decorre das diferenças presentes entre as produções literárias existentes nas colônias do Norte e do Sul. Michael Wigglesworth, ministro formado pela Universidade de Harvard, publicou em 1662 sua obra *The day of doom*, poema que pretendia versificar os horrores do inferno e o temor religioso; ainda no Norte, John Woolman publica a principal obra quacre do período em 1774, *Diary*, documentando sua pacata e sensível vida interior e sua experiência entre os indígenas. Enquanto isso, os sulistas estavam mais preocupados com as oportunidades econômicas do que com a salvação da alma, o que não impedia a forte presença de ideais religiosos em suas obras. William Byrd (1674-1744) e Robert Beverley (1673-1722) escreveram cartas e tratados sobre a sociedade cavalheiresca sulista, a vida nas plantações, a condição edênica do local, os colonizadores e os indígenas, idealizando tanto personagens quanto ambiente, e copiando os modelos ingleses de escrita.

Com o movimento pró-independência, iniciou-se o período revolucionário (1776-1820) que, embora amplo de textos políticos, não refletiu em revolução literária ou cultural. A literatura estadunidense continuava dependente dos antigos modelos ingleses. Os panfletos políticos de Thomas Paine (1737-1809) e os escritos patrióticos de Samuel Adams e James Otis, entre eles "Circular letter to each colonial legislature*"* (1768), são exemplo da efervescência política na escrita. Na poesia, Philip Freneau (1752-1832) destacou-se como o poeta da revolução; em especial, seu poema "The wild honeysucle*"* (1786) antecipa na revolução, o odor adocicado de madressilva que preencherá nosso ensaio sobre o personagem Quentin em *The sound and the fury* (*O som e a fúria*).[2] Também são dessa época, autores de maior projeção e qualidade como Washington Irving (1789-1859) e James Fenimore Cooper (1789-1851), e ainda que o valor qualitativo da narrativa de Cooper possa ser questionada, ela se mostra uma ponte crucial entre a ficção existente e a escola romântica que a sucederia. Contudo, mesmo em Cooper e Irving, se percebe forte influência de Walter Scott, Lord Byron e Wordsworth.

Durante o período romântico (1820-1860), os EUA endureceram sua política expansionista, em especial contra o México, conquistando a "fronteira selvagem". Assim, por meio da compra da Louisiana em 1803, Flórida em 1819, Gadsen em 1853 e Alasca em 1867 (territórios respectivamente francês, espanhol, mexicano e russo), além da anexação do Texas, do Novo México e da Califórnia, após a Guerra Mexicano-Americana, em 1848, os EUA consolidaram seus limites geográficos hoje reconhecíveis – movimento colonizador evidenciado nos romances de Fenimore Cooper, entre eles, *The pioneers* (1823) e *The last of the mohicans* (1826).

Outra obsessão referia-se à construção de uma identidade nacional, anseio que se alojava no romantismo estadunidense. Por conseguinte, a crítica ao exagero puritano em *The Scarlet Letter* (1850) e *The marble faun* (1852), de Nathaniel Hawthorne, ou à velha oligarquia em *The house of the seven gables* (1851), também de Hawthorne, e "The fall of the house of Usher*"* (1839), de Edgar Allan Poe, pode ser vista como uma busca pelo pertencimento ou o que seria, ou que não deveria ser, o caráter nacional.

---

[2] Na primeira citação às obras de Faulkner, referenciaremos com o título original e o da tradução em português, quando houver; a partir da segunda, será utilizado apenas o título da tradução. Para obras literárias de outros autores, serão utilizados sempre os títulos originais, com exceção daquelas cujos títulos traduzidos se tornaram "canônicos", p. ex. *Ilíada* e *Odisseia*.

Entretanto, por muito tempo a procura resultou infrutífera. A causa residia, sobretudo, no fato de os EUA serem um país de características muito distintas em suas longitudes: o Norte, industrial e assalariado, possuía maior população e crescente importância econômica; o Sul, agrícola e escravocrata, continuava a ser mais representativo na política federal. Diferenças que, nunca resolvidas de fato, culminaram na fratricida Guerra Civil (1861-1865). Ironicamente, parte da resposta para o caráter nacional custou 600 mil almas e meio país: "O conflito também serviu para [...] forjar certo sentimento de identidade nacional baseada na superioridade do 'mundo' do Norte, abrir caminho para o surgimento de determinadas leis comuns e definir a trilha histórica de um país unificado a partir das armas".[3]

Fato assaz importante à concepção da obra faulkneriana, pois se a Guerra Civil enriqueceu muito mais o Norte, fortalecendo sua indústria, destino bem diferente incidiu sobre o Sul, palco da maioria das batalhas da Secessão: cidades arrasadas, população desmoralizada, economia e sociedade desestruturadas, conflitos raciais potencializados. Esse cenário engendrou o escritor William Faulkner. O homem, William Cuthbert Faulkner, realmente nasceu em 1897, na cidade de New Albany, Mississippi, como indicado em suas várias biografias. Mas ele foi escritor, marcado por essa benção e maldição e, como todo aquele de sua estirpe, sua verdadeira vida antecede-lhe. O escritor nasceu de uma derrota ocorrida trinta anos do nascimento do homem, quando os Estados Confederados do Sul capitularam perante o Exército da União em 1865. Findada a Guerra Civil americana, inicia-se a vida do romancista.

Na última metade do século XIX, a literatura americana refletiu o pessimismo causado pela Guerra da Secessão e o início da era dos industriais, do capitalismo especulativo e da determinação do homem que se faz pelo próprio esforço. Começava o fluxo para as grandes cidades, gerando problemas urbanos, condições precárias de vida e de trabalho. Obras como *Maggie, a girl of the street* (1893), de Stephen Crane, e *Martin Eden* (1909), de Jack London, retratam, respectivamente, a angústia da sensível personagem cercada por um ambiente familiar alienado e hostil e a impossibilidade de conciliação entre felicidade e riqueza para o determinado escritor Martin. Ainda se destacaram Mark Twain, com o divertido e sobrevivente protagonista de *Huckleberry Finn* (1884) e a elaborada ficção de Henry James (1843-1916).

---

[3] KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos*: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2013, p. 136.

Entre 1900 e 1920, os EUA vivenciaram era progressista, forjando-se como maior potência econômica do mundo – o poema *To a locomotive in winter* (1876), de Whitman, foi profético ao estabelecer a locomotiva como símbolo de movimento e poder do novo século. A vigorosa produção industrial interna e a política expansionista no Caribe, na América Central e no Pacífico, sustentaram crescimento econômico sem precedentes – mas que beneficiava apenas os capitães da indústria, como bem ressalta Karnal.

Com a Europa colapsada após a primeira Grande Guerra, pouco aparentava ser obstáculo à consolidação da hegemonia política estadunidense no mundo. Não obstante, "os jovens ocidentais na 'vanguarda' cultural encontravam-se em um estado de rebelião intelectual, enfurecidos e desiludidos com a guerra selvagem e com a geração mais velha que responsabilizavam".[4] Esse paradoxo parece consolidar como um dos pilares do modernismo estadunidense.

Os soldados que retornavam da Primeira Guerra não podiam simplesmente se readequar aos antigos padrões, passando a ambicionar uma vida moderna, tecnológica e inserindo várias máquinas (o automóvel surge como o maior símbolo do período) em seu cotidiano. Os negócios expandiram-se, valorizavam-se. *Wall Street* aproxima-se em importância de Londres como centro financeiro do mundo, e a substitui após a Segunda Guerra, produziam-se novos bens e alimentavam uma economia virtuosa, permitindo que a vanguarda desiludida viajasse e permanecesse no velho mundo estabelecendo contato com as novas tendências estéticas do modernismo. Aquilo que os desiludia, a sobreposição de preceitos morais por áridos valores econômicos, esteava-se no mesmo que os sustentava. O frenesi econômico continuou, mesmo quando a demanda se mostrou incompatível com a oferta, culminando no trágico colapso da bolsa de 1929, cuja consequência foi uma década de depressão e o esfacelamento do sonho americano.

Além dessa desilusão, havia outros paradoxos. À proibição do consumo ou produção de bebidas alcoólicas, pululavam os clubes noturnos alimentando, com as improvisadas notas do Jazz, os loucos anos 20; entre as leis e os atos, a distância era enorme. A nação vibrava com as novidades do mundo moderno (ainda que não acessíveis a todos) e com o próprio poderio econômico, mas não reconhecia uma identidade própria, que consolidasse seu rompimento como braço cultural inglês. Eram, simultaneamente, o que foram e aquilo que se tornariam.

---

[4] VANSPANCKEREN, Kathryn. *Panorama da literatura americana*. Disponível em: <http://www.embaixada-americana.org.br/HTML/literatureinbrief/literature-in-brief-port.pdf.>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Essa tensa procura pela definição da identidade nacional pode ser explicitada numa pergunta, título do esclarecedor ensaio de Bigsby (2006): *What, then, is the American?*

No campo social, as migrações às metrópoles se intensificaram; é significativo que um romance do início do século XX, como *Sister Carrie* (1900), de Theodore Dreiser, inicie com a protagonista Caroline Meeber entrando num trem em Columbia com destino às fábricas de Chicago – não obstante, poucos terem tido o destino venturoso (pelo menos sob o aspecto financeiro) de Caroline. No início de 1900, dois terços dos estadunidenses viviam nas áreas rurais; em 1920, a população urbana superou a rural em número. As grandes cidades como Washington, Nova Iorque, Chicago, Detroit, Boston, Los Angeles, Cleveland e Atlanta afiguraram-se como locais de destino desse êxodo rural e também dos imigrantes, os quais configuravam uma oferta infindável de mão de obra barata.

A tragédia da classe operária figurou tema de *Pay day* (1930), de Nathan Asch, em que acompanhamos o balconista Jim Cowan, após o recebimento de parco salário, em suas andanças pela madrugada de Nova Iorque, cidade que mistura futilidade, violência e sexo. Romance muito diverso de *Gone with the wind* (1935), de Margaret Mitchell, e os dramas de Scarlett O'Hara no Sul pós-guerra civil. O fato de obras tão distintas terem sido publicadas com cinco anos de diferença exemplifica uma América vivendo futuro e passado concomitantemente. Nesse dúbio contexto, de ascensão econômica e desilusão, se desenvolveu o modernismo estadunidense, caracterizado por ruptura temporal clássica, oposição ao romantismo e busca de identidade nacional. *O som e a fúria* pertence a esse período ambíguo de transformações, questionamentos, tensões.

Procurando romper com as tradições, o movimento modernista buscava intensamente por novas formas, estruturas e modos de narrar. Se a vida era mais rápida, mecanizada, abstrata, fragmentada, os romances internalizaram essas novas características. Com recursos estilísticos, subversões sintáticas, simplificações gramaticais, fragmentação nas vozes narrativas, abstração semântica, os escritores procuravam enfatizar essas mudanças; a estrutura narrativa deixa de ser mero suporte e passa a apresentar significados adicionais ao tema desenvolvido da obra: a forma e o tema adquirem proximidade celular; o valor semântico ultrapassa a fronteira do tema e começa a incidir sobre a forma, a estrutura da forma passa a ser refletida pela sintaxe da escrita.

Tanto quanto o modernismo europeu, o estadunidense guarda discussões sobre sua origem: Paul Zweig (1984) situa as raízes do modernismo em Whitman; Quentin Anderson (1972) em Ralph Waldo Emerson, Edgar Allan Poe e Emily Dickinson; para Chester Wolford (2007) e Thomas Claviez (2008), Stephen Crane colocou-se como a transição entre o naturalismo e o modernismo, inclusive antecipando em seu *The Open Boat* (1897) elementos do pós-modernismo; segundo Emory Elliott (2006), *The great Gatsby* inaugura o período; Ivo Barroso (2009) deixará para T. S. Eliot o privilégio, ainda que possamos levantar a questão de este pertencer ao modernismo estadunidense ou britânico; Faulkner, por sua vez, disse considerar Sherwood Anderson o pai da literatura moderna nos EUA. Assim, sob a certeza de cometer injustiças por ausência, preferimos identificar o núcleo do movimento moderno no romance estadunidense num conjunto de autores: F. Scott Fitzgerald (1896-1940), John Steinbeck (1902-1968), Ernest Hemingway (1899-1961), John dos Passos (1896-1970) e William Faulkner (1897-1962). A marca do modernismo, portanto: multiplicidade, diversidade, complexidade, anarquia, caos, ruptura temporal e rompimento com a estética romântica.

Entretanto, essa oposição não deve ser entendida como uma recusa a todos os valores do modelo anterior. Conduta insustentável, pois a ruptura completa resulta ilusória. Sempre construímos com base nos elementos disponíveis, o que nos apresenta uma curiosidade: como sistema, o modernismo estadunidense constrói-se a partir dos fragmentos daquilo a que se opõe: a estética romântica. O aumento de sua neguentropia (tranformação de um sistema caótico em um modelo ordenado e previsível) torna-se proporcional ao crescimento da entropia romântica: assemelha-se a uma galáxia canibal que doa vida a um sistema estelar a partir da aniquilação do sistema vizinho, resultando nessa gigantesca nebulosa antropofágica chamada modernismo, a reunir fragmentos colapsados para formar uma nova estrela de som e fúria.

Devemos recordar que o romantismo estadunidense sustentou diferenças de sua contraparte europeia. Inicialmente, as construções realísticas das personagens não eram apuradas, ao contrário, "deram forma a figuras heróicas maiores que a vida, ardentes de significado místico";[5] o capitão Ahab, em sua busca frenética pelo leviatã branco, talvez seja o grande representante dessa categoria de herói. Vanspanckeren atribui a diferença à ausência de vida comunitária nos Estados Unidos, enquanto a Europa já possuía estrutura social consolidada.

---

[5] VANSPANCKEREN, Kathryn. *The romantic period, 1820-1860: fiction.* Disponível em: <http://iipdigital.usembassy.gov/st/english/publication/2008/05/20080516124158eaifas0.4010736.html#axzz3f2ksSsWZ>. Acesso em: 05 jul. 2015. Há versão do texto traduzida e adaptada para o português. Cf.: BESSA, Maria Cristina. *Panorama da literatura norte americana*. São Paulo: Alexa Cultural, 2010, p. 43.

Oriundo de família influente na antiga ordem social (seu avô, morto em duelo, fora herói de guerra, político e construtor de ferrovia), Faulkner vivenciou o resultado da guerra na economia, nas tradições e nos costumes. Os tempos pós-guerra alteraram profundamente os valores sulistas, desestruturando uma sociedade rigidamente estratificada, tornando hábitos obsoletos e estabelecendo um modelo capitalista que, como bem sabemos, não afetou apenas a ordem econômica, mas se alastrou pelos campos da moral, da religião, dos costumes.

Se com a trilogia USA, Dos Passos procurou a identidade nacional numa época de pluralismo, Faulkner destacou a identidade regional, especificamente do Mississippi. Sua obra madura presentifica o sentimento de deslocamento, de não pertencimento – características que não se apresentam completamente desenvolvidas em seus dois primeiros romances, *Soldier's Pay* (Paga de soldado), de 1926, e *Mosquitoes* (1927). Todavia, a partir de seu terceiro romance, *Sartoris* (1929),[6] – o primeiro ambientado no condado de Yoknapatawpha – ainda que se utilize de estrutura narrativa vitoriana, apresenta o tema faulkneriano por excelência: a família sulista e a aristocracia decadente. Núcleos familiares cujos costumes não mais se adaptam ao novo modelo social e que veem, pelo esfacelamento de seus membros, a ruína de sua sociedade.

As três gerações dos Sartoris simbolizam a convulsão social sulista: Coronel John Sartoris, representante da velha oligarquia, fundador de importante ferrovia, morto em duelo, herói da Secessão (a semelhança com a vida do avô de Faulkner se faz notar), figura que assombra e amortalha o restante da família; Bayard Sartoris, filho do coronel, nascido tarde para a Guerra Civil Americana e cedo para a 1ª Grande Guerra; e Bayard Sartoris, neto do coronel, incapaz de se aproximar dos feitos do avô, embora tenha servido como aviador na Grande Guerra, em companhia de seu irmão, John Sartoris, abatido no conflito. A recorrência dos nomes consolida-se como uma das características do enredo faulkneriano: representação da imutabilidade da sociedade sulista.

A dificuldade de readaptação de Bayard neto, seu martírio por ter falhado em ser heróico como John ou seu avô, sua recusa em falar sobre os fatos da guerra, evidenciam que ele jamais retornou. Seu comportamento o aproxima dos soldados que retornavam do front e nos quais Walter Benjamin (1933; 1936) percebia uma recusa incomum em relatar os fatos da guerra. O deslocamento de Bayard é completo. A autodestruição, destino inescapável. A ruptura entre as

[6] Devido ao extenso tamanho, o romance *Flags in the dust* (1927) foi recusado pelo editor; após Faulkner realizar os ajustes necessários o texto foi publicado como *Sartoris*. O texto original foi publicado somente em 1973. Além dos dois romances citados, Faulkner havia publicado um livro de poesias, *The marble faun*, em 1924.

gerações se observa na fala da octogenária senhorita Jenny sobre os jovens: "Eles não são os meus Sartoris [...] apenas os recebi de herança".[7]

A partir dos romances seguintes, Faulkner fará este mundo – estilhaçado, perecendo, multifacetado e sem enredo aparente – ecoar na própria estrutura narrativa. Seu quinto romance, *As I lay dying* (*Enquanto agonizo*), de 1930, nos apresenta a essa fragmentação da realidade por meio de visões pluripartidas, oriundas de 15 vozes narrativas distintas, verdadeira cantata que nos relata o drama de uma família para levar o corpo da matriarca à cidade vizinha; nesse novo mundo, a mãe torna-se elemento disfuncional, destrutivo, da família. Embora Faulkner afirmasse que a obra se originara de sua decisão em permitir que catástrofes naturais acometessem uma família,[8] Hoffman defenderá que o livro vai além, representando "um estudo psicológico de várias perspectivas sobre a verdade, e a verdade neste caso não é o morrer, mas sim as circunstâncias do nascimento e vida".[9]

Em *Light in August* (*Luz em agosto*), de 1932, o esfacelamento da família e o deslocamento social continuam na figura da jovem Lena Grove, grávida e em busca do amante fugitivo, e na impossibilidade de Joe Christmas, homem com um oitavo de sangue negro, escapar a seu trágico destino: será caçado por uma multidão, castrado e morto por um jovem reacionário. A derrocada do tradicionalismo também se entrevê na ascensão e na queda de Thomas Sutpen, em *Absalom, Absalom!* (*Absalão, Absalão!*), de 1936, esse desvirtuado modelo de cavaleiro sulista a opor-se aos valores de honra, justiça, lealdade, crença, família e sociedade. Nos contos que compõe *Go down, Moses! and other stories* (*Desça, Moisés*), de 1942, livro que Faulkner sempre considerou uma novela, contemplamos os valores de Isaac McCaslin, após o acompanharmos por vários outonos, ilharem-se frente à sociedade moderna. A aristocrata família De Spain encontrará, na figura do Major, seu declínio econômico e social no decorrer dos três romances que compõem a Trilogia Snopes, *The hamlet* (*O povoado*), de 1940, *The town* (*A cidade*), de 1957, e *The mansion* (*A mansão*), de 1959.

Ao mesmo tempo em que testemunhamos a derrocada da aristocracia local, vemos ascender um novo tipo de homens, os Snopes, clã oriundo das terras do Norte, cujo objetivo máximo se resume no enriquecimento, ainda que a condição para atingi-lo seja roubo, extorsão, assassinato. Sobre os Snopes, faz-se interessante a observação de Assis Brasil (1964) de que no inglês aproximadamente metade das palavras iniciadas com *Sn* possuem significado

---

[7] FAULKNER, William. *Sartoris*; tradução Cláudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 62.

[8] Cf.: STEIN, Jean. William Faulkner: An interview. In: HOFFMAN, Frederick J.; VICKERY, Olga W. (Org). *William Faulkner*: Three decades of criticism. New York: Harbinger Book, 1963, p. 73.

[9] HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966, p. 54.

desagradável: *snake* (cobra), *snarl* (engodo), *sneer* (mofa), *snob* (pretensioso). Reproduzindo aqui apenas os exemplos de Brasil, os Snopes seriam, então, a reunião de todos os *Sn* encontrados na alma humana. O capitalismo especulativo foi duramente criticado nos romances de Faulkner, o que não significa que o autor clamasse pelo retorno alienado do passado escravagista e agrário, como nos dá a entender Finkelstein (1969).

O crítico marxista acusou Faulkner de fanatismo sulista, preconceito racial, e afirmou que sua obra se consubstanciava numa tentativa de recuperar o sul escravocrata. Discordamos de Finkelstein, embora seja possível notar, no romancista, certa nostalgia pelos antigos conceitos de honra, moral e gentileza. Conforme a queixa do próprio Faulkner, no começo do século XX os Snopes estavam em todo lugar: atrás de balcões de vendas, nas mesas dos presidentes dos Bancos, na direção de corporações, nas igrejas batistas, "comprando casa georgianas decadentes e dividindo-as em apartamentos e, em seus leitos de morte, decretando anexos e fontes batismais às igrejas como recordação de si mesmos ou, talvez, motivados pelo simples terror".[10] A contraposição entre MacCaslin, De Spain, Sartoris, Compsons, famílias tradicionais, e o novo clã permeará as grandes obras faulknerianas.

Entretanto, retornemos um pouco nos parágrafos, pois entre o terceiro romance, *Sartoris*, e o quinto, *Enquanto agonizo*, deixamos uma lacuna. Hiato que se preenche com um romance monumental. Mais que apenas um livro, Bleikasten (1994) afirma que essa obra significou uma ruptura na carreira de Faulkner, uma espécie de erupção criativa, que se tornou experiência irreprodutível em sua vida. Publicado em 1929, e desde lá resistindo a toda espécie de autópsia crítica, *O som e a fúria* retrata as últimas cinco décadas dos Compson, decadente família sulista. Obra complexa, inovou ao se utilizar de rebuscada polifonia, anacronias, monólogos interiores, fluxo de consciência e intrincada composição mítica, resultando numa narrativa desarticulada, de planos multiperspectivos, que desconstroem a percepção de espaço e tempo. A obra pretere o leitor passivo; seus narradores eliminam a "distância estética" teorizada por Adorno (2003), obrigando o leitor a adentrar na trama fragmentada, para arduamente realinhá-la e, ao fazê-lo, perceber que cria outra história, conforme expressado por Sartre (2005). *O som e a fúria* resiste imune à condição retilínea.

---

[10] FAULKNER, William. Mississippi. In: MERIWETHER, James B. (Ed). *William Faulkner*: essays, speeches and public letters. New York: Rondom House, 2004, p. 12. "buying up the decayed Georgian houses and chopping them into apartments and on their death-beds decreeing annexes and baptismal fonts to the churches as mementos to themselves or maybe out of simples terror".

Em suas várias entrevistas e palestras, o próprio autor descreve o modo de construção de seu romance como uma sequência de tentativas frustradas de narrar a história de uma imagem: uma menina que, ao subir numa árvore, deixa entrever, a seus irmãos, os fundilhos sujos de sua calcinha. Falhas que resultariam no romance. Dividido em cinco partes, o romance vale-se de elaborado trabalho com o tempo, fazendo-o caótico, e desordenada disposição das ações (efetivamente pode-se recusar a existência de um enredo no romance, porque nele vários núcleos coexistem), com narração em fluxo de consciência.

A fábula parece simples: Jason e Caroline Compson tiveram três filhos, Benjy, Quentin, Jason, e uma filha, Candance. Na adolescência, Caddy (diminutivo de Candance) engravida de um de seus amantes, o jovem Dalton Ames. Para salvar as aparências, a família lhe arranja um casamento com um promissor banqueiro. Ao descobrir a condição desonrosa da irmã, Quentin suicida-se; o marido, ao saber do engodo, a abandona. Não sendo possível sua permanência na cidade, Caddy muda-se, deixando a filha recém-nascida, Quentin, sob os cuidados de Caroline. Desiludido com a partida da filha e debilitado pelo alcoolismo, o patriarca sucumbe. Jason, então, concentra sua revolta na sobrinha, pois entende que a bastardia desta motivou a morte do pai, a saúde frágil da mãe e, principalmente, o comprometimento de seu futuro na agência bancária do ex-cunhado. Com a relação familiar insustentável, a sobrinha fugirá com as economias do tio. Desgostosa, Caroline perece; Jason interna Benjy, que possui retardamento mental, num sanatório e vende a propriedade.

A simplicidade destacada por Faulkner ao se referir à criação do romance e a aparente clareza do enredo, contudo, são enganosas.[11] Não à toa, o romance figurar entre os mais estudados da literatura americana, conforme divulgado pela *Modern Language Association* (MLA), que apontou a existência de 2.955 trabalhos acadêmicos sobre a obra faulkneriana nos últimos 25 anos (ficando atrás apenas de Henry James, com 3.188 trabalhos).[12] Diante dessa vastidão, nossa dificuldade nunca consistiu em encontrar material para alicerçar a pesquisa, e sim decidir por poucos itens deste vasto armazém literário. Mas o que promove inesgotável debate?

---

[11] Esta falsa simplicidade, por exemplo, levou o crítico Clifton Fadiman a afirmar que "o tema e os personagens são triviais, indignos do enorme e complexo trabalho gastos neles"; segundo Fadiman, a descontinuidade desenvolvida por Joyce somente deveria ser aplicada em enredos com proporções joyceanas; o desmoronamento moral, social e financeiro de família sulista não preencheria os requisitos. Cf.: FADIMAN, Clifton. Hardly Worth While. In: INGE, Thomas (Ed). *William Faulkner*: the contemporary reviews. New York: Cambridge, 1996, p. 38.

[12] A lista está disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/NoticiasInterna/432/Bibliografia-recomendada--.aspx>. Acesso em: 19 jul. 2015.

Acreditamos que uma das razões, talvez a mais forte, seja a utilização, por Faulkner, do recurso a que T. S. Eliot, em seu famoso estudo sobre *Ulisses*, de James Joyce, nomeou de *método mítico* – conceito simples, porém de difícil execução, como notou Corvel Collins (1966). Esse método consiste em trabalhar a superfície do romance realisticamente, imprimindo, entretanto, matizes míticas à epiderme do texto, de modo a edificar acontecimentos, caracterizações das personagens, diálogos, relacionando-os a um tipo mítico ou padrão similar. O objetivo, segundo Eliot, seria possibilitar à arte apreender o caos traumático do mundo moderno doando-lhe ordem e explicação: "ao usar o mito, manipulando um paralelo contínuo entre antiguidade e contemporaneidade, o Sr. Joyce está perseguindo um método que outros devem perseguir depois dele".[13]

Método percebido nas obras de Faulkner, a começar pela construção do mítico condado de Yoknapatawpha: "lugar em que tudo acontece" ou "terra dividida", a depender do crítico, ou, como frisa o próprio autor numa entrevista, "palavra de origem Chickasaw que significa água que corre lenta através da planície".[14] Parece-nos, todavia, ser "terra dividida" a melhor tradução, se considerarmos a origem da palavra: "Yoknapatawpha é, na verdade, a composição das palavras Choctaw/Chickasaw 'yocona' e 'petopha', terra e cisão. Yoknapatawpha é, portanto, 'terra dividida'".[15] Todavia, isso não significa que Faulkner tenha asserido uma inverdade: a mesma água que corre lenta através da planície também a divide.

Os romances faulknerianos mais densos serão ambientados nesse condado; um universo particular concentrado numa casa de noz, que o autor movimenta livremente. Adentrar este cosmos da literatura moderna desperta e imprime experiência milenar: flutuam em suas páginas narrativas similares às epopeias gregas ou aos mitos védicos. O uso de termos como universo e cosmos não se faz gratuito; paradoxalmente disperso e concentrado, o mundo de Faulkner edificou-se coesamente. Um romance cuja organicidade significa verdadeiro enigma a nos desafiar. Obra que despreza a linearidade narrativa, fragmentando-se em várias vozes sem, contudo, perder a unidade. Obra que doa voz a quem não a possui, nos obrigando a adentrar a mente de idiotas, suicidas, maníacos; da qual extraímos beleza.

---

[13] Cf.: ELIOT, T. S. Ulisses, Order and Myth. In: ELIOT, T. S. *Selected prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt, 1975, p. 177: "In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method wich others must pursue after him".

[14] Cf.: FAULKNER, William. *Blotner and Gwynn's classes, tape 1*. Disponível em: <http://faulkner.lib.virginia.edu/display/wfaudio06_1#wfaudio06_1.22 >. Acesso em: 28 abr. 2014. "it's a Chickasaw Indian word, meaning water runs slow through flat land".

[15] Cf.: WEAVER, Jace; WOMACK, Craig S.; WARRIOR, Robert Allen. *American indian literary nationalism*. New Mexico: University of New Mexico Press, 2006. p. 66: "Yoknapatawpha is actually a compound of the Choctaw/Chickasaw words 'yocona' and 'petopha', earth and split. Yoknapatawpha is thus 'split earth'".

Nosso problema reporta-se à forma pela qual abordar *O som e a fúria*, obra em que percebemos a utilização de certa lógica anticartesiana na disposição dos elementos constitutivos, tais como narradores, personagens, tempo, espaço, cronotopos, arquétipos, ambientação, que se aparentam encontrar subvertidos por sistema organizacional estruturado numa espécie de bricolagem. Lévi-Strauss identifica a lógica da bricolagem como característica do "pensamento selvagem", o que nos levou à seguinte indagação: será essa lógica o motor organizacional de *O som e a fúria*? E quais mitos participariam desse processo de composição e com qual objetivo?

O título da obra, expressando a condição mental de Benjy, faz referência à passagem de Macbeth: "A vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, nada significando".[16] Mas também ressoa no panteão helênico. Os irmãos Compson podem ser vistos como reflexos das Eríneas (Fúrias para os romanos), que encarnavam terríveis forças primitivas, não reconhecendo nem tampouco obedecendo aos novos deuses. Fixadas em três: Aleto, "a que não para, a incessante, a implacável", Tisífone, "a que avalia o homicídio, a vingadora do crime", e Megera, "a que inveja, a que tem aversão por",[17] as Erínias eram protetoras da ordem social e responsáveis por vingar os crimes contra a família e a sociedade.

Em *O som e a fúria*, será justamente por meio das ações de Caddy, Quentin e Jason que a derrocada dos Compson ocorrerá. A primeira, embora não adquira voz narrativa no romance, cometerá o crime capital contra a sociedade e a família: maculará sua honra; o segundo, na tentativa frustrada de recuperar a ordem social e a moral perdida com a virgindade da irmã, cometerá suicídio – ato que contribuirá antes para apressar a queda que para reestruturar a família. O terceiro, ao descarregar sua raiva e frustração na sobrinha, culpando-a por crimes que ele próprio suscitara, age como Megera, a Fúria que atormentava os criminosos que ela própria inspirara. Os pais dos irmãos Compson são incapazes de contestá-los e se tornam subservientes a eles tal qual Júpiter às Fúrias.

Mas o principal tema de Faulkner é o Sul. Ler sua obra significa inteirar-se da comunidade sulista: sentimos o cheiro da terra, ouvimos os rumores de seus rios, participamos de seu passado, vivenciamos as paixões e os conflitos de seus homens e mulheres. Mas essa sociedade, cujos valores e estrutura servem de referência a sua obra, que será decaída simbolicamente com o esfacelamento da família Compson, resume-se, também, em mito:

---

[16] SHAKESPEARE, William. *The plays and sonnets*. London: Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 309. "[The life] is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing."

[17] Cf.: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 207, v. 1.

especificamente, no Mito da Plantação. Esse mito apregoava que a estrutura social agrária do Sul representava um novo Éden, guardado por valores morais elevados, notabilizando-se por defender a castidade feminina (núcleo do mito da plantação), exaltando a inocência infantil e a sabedoria do patriarca. Este, o cavaleiro sulista, respeitador da honra, da palavra, da justiça e que daria a própria vida para impedir a desarticulação dessa estrutura divina. O fato de ser escravocrata não maculava essa sociedade, pois ao escravo respeita-se e amparava-se, como se criança o fosse.

O enovelamento mítico avança. Vislumbramos uma estrutura mítica (grega) deslocada corroendo internamente outra estrutura mítica (mito da plantação). Essa consiste numa primeira visão da utilização da *narrativa mítica* em Faulkner,[18] entendida aqui como sistema alegórico capaz de explicar o mundo e permitir ao homem conhecer suas virtudes e seus vícios, conforme definição de Grimal (1997). O mítico em Faulkner não surge como fantástico, ou como uma musa a doar inspiração ao poeta, mas está lá, internalizado em suas personagens, camuflado sob a caracterização moral. A queda assume caráter moralizante e os responsáveis são justamente aqueles que deveriam sustentar a edificação.

O aluimento da família advém da incapacidade dos irmãos Compson em se adaptarem a um novo mundo, tentando a todo custo recuperar um passado já extinto. O Sul em Faulkner não é local de trabalho, mas tema de reflexão; o autor traspõe a relação maniqueísta entre Sul e Norte, escravagismo e liberdade, bom e mau; se por um lado percebemos em sua obra a persistência do passado e os custos da modernidade, por outro transparece que na recusa em abandonar uma estrutura social baseada numa falácia reside o motivo pela queda das famílias tradicionais.

Essas são as questões a serem abordadas neste trabalho, portanto. O primeiro ensaio debruça-se sobre o mito e suas definições. Por ser campo vasto, optamos por trabalhá-lo numa perspectiva que o aproxima da linguagem, origem de toda literatura. Sustentaremos nossa discussão em Jean-Pierre Vernant, Ernest Cassirer e Mircea Eliade; esses teóricos defendem a

---

[18] Para a presença do mito adâmico/edênico, bem como elementos do mito grego em Faulkner, cf.: HAMBLIN, Robert W. e PEEK, Charles A. (Ed). *A William Faulkner encyclopedia*. Westport: Greenwood Publishing, 1999; para a presença do mito da plantação, cf.: GESTER, Patrick; CORDS, Nicholas (Ed). *Myth and southern History*: The Old South. Champaign, IL: Illinois University, 1989, Vol. 1; DAVENPORT JR., F. Gavin. *The myth of southern history*: historical consciousness in twentieth-century souther literature. Naschville, TN: Vanderbilt University Press, 1970; TAYLOR, William R. *Cavalier & Yankee*: the old South and American national character. Oxford, MS: Oxford University Press, 1993; para a relação entre mito e religião na obra do autor, cf.: ABADIE, Ann J.; FOWLER, Doreen. *Faulkner and religion*. Oxford, MS: Mississippi University Press, 1991; para a presença da estrutura mítica, cf.: GLISSANT, Édouard. *Faulkner, Mississippi*; tradução Matilde París. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

origem comum entre mito e linguagem e que sua separação, nos primórdios da escrita, fundou duas formas singulares de pensamento: lógico e mítico.

Demonstraremos que essa cisão não é absoluta. Embora esses pensamentos se afigurem dois mares distintos, sua separação ocorre por estreita faixa de terra que se extingue nas altas marés, possibilitando que as duas formas de pensar se aproximem. Constituindo-se em istmo menor, a literatura nos possibilita observar esse encontro em Faulkner. Albergados em George Dumézil, Eleazar Mosséievitch Meletínski e Northrop Frye, apresentaremos a genealogia do mito na epopeia e no romance, ou seja, o modo arquetípico pelo qual o mito sobrevive no interior da literatura formando sua base primeva.

O segundo ensaio apresentará visão geral da macroestrutura de *O som e a fúria*, identificando elementos que corroboram a ideia de narrativa mítica no interior do romance. Atentar-nos-emos ao princípio arquetípico existente na construção do romance, analisando os principais símbolos, em especial a casa, e o modo como esses dialogam com outras obras, inclusive as do próprio autor. Outro fator importante analisado consiste na presença de ações ritualísticas a assegurar a manutenção dos mitos e, por sua vez, a circularidade do processo, permitindo-nos entender o romance dentro de uma lógica mítica.

Os quatro ensaios seguintes procurarão a ocorrência da estrutura mítica e suas singularidades em cada parte do romance. A necessidade decorre da própria construção da obra, dividida em quatro narradores a se ocuparem da tragédia dos Compson. Cada narrativa (as três primeiras apresentadas como fluxo de consciência dos irmãos e a última por um narrador onisciente) e cada narrador, portanto, possuem características próprias, formas únicas de se relacionar com a história do Sul e com a estrutura social e familiar que os circundam. Essa distinção resulta na utilização de arquétipos, cronotopos, elementos mitológicos ímpares. Em especial, mostraremos a relação de cada irmão com o tempo, elemento crucial para se compreender a narrativa mítica. Tempo em que o passado retorna e refunda-se no presente e o futuro representa acontecimentos já ocorridos – o eterno retorno. A intensidade temporal em Faulkner levou Sartre a afirmar que o tempo equivale à própria metafísica do romancista.

No último ensaio, mostraremos como a revolução formal empreendida por Faulkner e, portanto, o próprio modelo organizacional de *O som e a fúria*, pode ser compreendida como bricolagem, termo que, segundo Lévi-Strauss, consiste na técnica por meio da qual o *bricoleur* seleciona e constrói objetos a partir da união de elementos ou partes variadas, que nem sempre possuem afinidades entre si, e que podem, ao fim, produzir algo novo com função díspar de sua forma original. Na bricolagem, o todo representa mais e menos que a soma das partes, concomitantemente. O pensamento cartesiano naufraga ao tentar analisar a *bricolagem*,

passível de ser compreendida apenas de forma total. Todavia, o pensamento mítico, na bricolagem, navega em águas amigas, pois é por meio do mesmo sistema que ele se edifica. Propomos diálogo entre a estrutura da narrativa faulkneriana e a da bricolagem, produtos de mesmo tipo, nos quais o caos narrativo deixa de ser desordem e se apresenta como ordenamento alternativo, dentro de outra lógica de pensamento.

Não pretendemos a tradução da obra, por isso, sempre que possível, utilizamos as traduções existentes em português das obras de Faulkner. Para *O som e a fúria*, optamos pela tradução de Paulo Henriques Britto, pois é reconhecida a excelência de seu trabalho. Quando necessário a apresentação do texto original ou a citação de excerto de obra não traduzida, utilizamos as edições corrigidas por Noel Polk,[19] em especial, as publicadas na coleção *The Library of America* e a *Norton Critical Edition*, esta última editada por David Minter e que serviu de base para a tradução de Britto. Uma última ressalva. Nos casos dos excertos em que não há referência ao tradutor, as versões são de minha autoria e os textos originais encontram-se inseridos em notas de rodapé.

[19] Professor do departamento de inglês na Universidade do Estado do Mississippi, Noel Polk (1943-2012) esteve entre os principais estudiosos da obra faulkneriana. Ao editar o trabalho de Faulkner, efetuou ampla pesquisa nos originais manuscritos e datilografados; seus “corrected texts” continuam sendo referências aos interessados pela obra do escritor sulista.

2 MITO E LITERATURA – O PRINCÍPIO DESVIANTE

Estabelecer a data específica em que o primeiro mito surgiu é tarefa improvável. Todavia, pode-se conjecturar, com grande probabilidade de acerto, seu florescimento com o alvorecer da espécie humana. Forma primeva de compreensão do mundo e de seus fenômenos, o mito está intrincado ao nosso desenvolvimento social, moral, religioso, cultural. Seria possível aos primeiros homens compreenderem o sussurro emanado do grande carvalho, quando o vento transpassava sua copa, senão como a voz de um deus? Ou assimilar a natureza selvagem do fogo em descontrole, a não ser como um poderoso ser dotado de apetite de aniquilação?

Quando forçamos o olhar à investigação do passado distante, percebemos inúmeras sociedades erigidas e sustentadas por seus mitos. Casos podem ser encontrados em todas as civilizações, mas as culturas helênica e romana destacam-se por sua importância ao desenvolvimento político e social do ocidente. Na Hélade, por exemplo, verificamos a importância do mito na construção social e educacional do cidadão grego.

> Falamos então do valor educativo dos exemplos criados pelo mito – por exemplo, as advertências ou estímulos de Fênix a Aquiles e de Atenas a Telêmaco. O mito contém em si esse significado normativo, mesmo quando não é empregado expressamente como modelo ou exemplo. Ele não é educativo pela comparação de um acontecimento da vida corrente com o acontecimento exemplar que lhe corresponde no mito, mas sim pela sua própria natureza (JAEGER, 2013, p. 66).

O mito representa pluralidade e, se educa e erige, não é menos verdade que também arruína. Afinal, o que levou os astecas a acolherem cordialmente seus algozes espanhóis, senão a crença de Montezuma no mito de Quetzalcóatl, o rei destronado que um dia regressaria? Seriam aqueles homens, cujas espetaculares armas podiam controlar o raio e o trovão, filhos da grande serpente emplumada? Eis a dúvida que permitiu a barbárie e pôs o imperador asteca em "uma atitude perplexa e receptiva [...] como a do homem que na crise de seus sistemas de previsão busca desesperadamente manter os olhos abertos e entender".[20]

---

[20] CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*: artigos, conferências e entrevistas; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 236.

Originando-se na tradição oral, o mito sofreu grandes provações: desfez-se de sua característica matricial ao ser capturado pela escrita, saiu da fala para adentrar livros, telas, notas musicais; atravessou a antiguidade; sobreviveu e teve fortalecida sua vertente cristã no período de trevas; reacendeu-se no Renascimento; experimentou considerável ocaso nas Luzes; mas voltou a ser visita comum na produção artística ocidental durante o Romantismo. Não obstante sua instabilidade, o mito desata-se como sólido fio a unir passado e presente, a revelar as variadas faces do anseio humano pelo infinito, conforme assere Karin Volobuef (2011).

Com o modernismo, a relação entre humanidade e mito se altera; junto às filosofias idealistas do século XIX colapsadas pelas Guerras, o homem moderno, diferente dos românticos, já não vê no mito uma forma de encontro do indivíduo com o absoluto; o tempo futuro não mais se estabelece como instante das maravilhas, pois guarda somente instabilidade, morte e destruição; concomitantemente, inexiste nostalgia. Consoante Bell e Poellner (1998), nesse ambiente de incerteza e caos, o mito, infixo, expressa antes uma nova base para o conhecimento humano do que uma ferramenta para se alcançar a verdade fugidia à razão discursiva.

Se na modernidade não o percebemos como o faria um grego antigo, isso ocorre porque o mito, extremamente versátil, mesclou-se ao cotidiano, internalizou-se à constituição de nosso fazer cultural; transformou-se em temas, símbolos, arquétipos. O mito continua onipresente. Quais estatuto e características o definem e como o entenderemos no decorrer desse trabalho são perguntas que se colocam e para as quais necessitamos articular resposta.

Partamos então de mitólogo recente. Jean-Pierre Vernant, na introdução de *O universo, os deuses, os homens*, compara o relato mítico ao literário, afirmando que a diferença primordial reside no modo de sua constituição: o relato mítico não resulta “da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória”. O mito, obra coletiva, fruto da memória, da oralidade e da tradição, assenta-se em situação paradoxal, pois sua fixação em texto escrito equivaleria a seu aprisionamento e a sua morte; só lhe é possível vida em sua própria infixidez, num ambiente incerto, com infinitas probabilidades de alteração, visto que transmitido oralmente. Entende-se, portanto, que para Vernant, existem dois ecossistemas distintos: um lótico, sem deus-criador, regido pelas leis da dinamicidade, propício ao crescimento e à proliferação da narrativa mítica; outro, lêntico, cuja lei maior de seu deus-autor é a fixidez, morada do relato literário. Anuímos a Vernant, parcialmente.

Pensemos nos textos fundadores da literatura ocidental. Especialmente, atentemo-nos ao Canto XII da *Odisséia*, instante em que um canto-grito de timbre mel perde-se no espaço e encontra Odisseu em sua nau. O canto das Sereias, que em todos fascínio exerce, abala o equilíbrio deste homem, cuja reconhecida racionalidade atravessou tempos permanecendo, ainda. Coração capturado pelo canto emanado por entidades, verdadeiras forças naturais, mulheres-peixe; Odisseu quer se lançar ao mar, entregar-se à alegria, paixão e desmesura que o cantar instiga. Antecipadamente, porém, informado por divina Circe, o herói preveniu-se contra essa entrega, pois sabia que capitular era perder-se. Obstruindo os ouvidos de seus companheiros, e por eles sendo atado por nós inextrincáveis, Odisseu, convulsionando-se em prazer, gozou indevidamente a melodia. Das Sereias, diz certa lenda: o estratagema do itácio lhes causou a morte ou, pelo menos, o desaparecimento – o que de todo é bem provável.

A principal passagem do Canto das Sereias já foi tema de inúmeras análises: Blanchot, Auerbach, Kafka, Benjamin, Adorno e Horkheimer, Jeanne Marie Gagnebin, Luiz Costa Lima, Luís Inácio Oliveira, a lista é longa. Para alguns, o episódio fornece possível metáfora à luta de classes no mundo moderno; assim, apenas a Odisseu, dada sua condição aristocrática, concedeu-se o privilégio da fruição artística enquanto seus pares, servos, ocupam-se com o trabalho, que tudo o mais lhes rouba. Para outros, o canto das Sereias significa metonímia máxima do próprio processo narrativo, constituindo-se em verdadeira mônada na qual se encontra a tensão basilar entre pensamento mítico e pensamento narrativo, gênese de todo narrar; ou seja, o espaço em que o canto se faz narração.

Dentre aqueles que percebem no episódio das Sereias um voltar-se à narrativa, está Blanchot. Este poeta-filósofo, ou filósofo-poeta (em Blanchot, essa ordem é irrelevante: as duas formas apresentam-no com precisão sem, contudo, apreendê-lo completamente), no ensaio *O encontro do imaginário*, texto que inaugura o *Livro por vir* (2013), lerá no canto uma navegação da palavra poética rumo ao âmago da própria palavra poética, espaço não mais de fala, e sim de silêncio, único modo de tornar possível sua apreensão. Ao navegante, apenas seria possível entrar no canto se a nau perdesse o rumo; errar por paragens inauditas, misteriosas, desconhecidas, constituiria a essência, o principal aspecto da narrativa. Impossível, portanto, sua apreensão por vias diretas. Ao navegante que traça sua rota por meio de caminhos demarcados, utilizando-se de mapas conhecidos, que parte do porto com a certeza de encontrar acolhida em ancoradouro seguro, somente se prevê passagem ao largo e fracasso.

Consoante Blanchot, o acesso à obra literária – o início da navegação poética – impõe uma recusa: "que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino". Essa incerteza, esse navegar errante por possibilidades múltiplas, sem querer se fixar a uma, permeando a vastidão toda em único instante, possui exigência única: "silêncio, discrição, esquecimento".[21] O canto não deseja ser palavra, ao contrário, reclama ser silêncio para se tornar o próprio acontecimento. Todavia, esse canto é imperfeito, conclui Blanchot; pois ao recuperar a memória do acontecimento, cria um duplo pela própria imperfeição da memória: "a essência da memória é assim o esquecimento, esse esquecimento em que é preciso beber para morrer". Esquecimento que deve retornar pela força da memória, porém enriquecido pela própria perda. A apreensão da palavra poética exige o esquecimento; não mais o "esquecimento instrumental", e sim a experimentação, por meio da qual "descidos ao esquecimento, não esquecemos sequer, esquecemos sem possibilidade de esquecer, suspensos de toda recordação e de toda falta de recordação".[22]

Ao ser informado por Circe de seu destino, e de todas as contingências possíveis, Odisseu não cumpriu a "lei secreta da narrativa", não se perdeu no canto: enfrentou-o com a astúcia que lhe era própria, com os elementos da técnica, da ciência, e venceu o poder encantatório da palavra poética, como já havia vencido o poder do mito ao derrotar Lotófagos, a própria Circe e Polifemo – vitórias que o empobreceram, mas que o transformaram, em especial a capitulação imposta sobre as Sereias. A partir da derrota, o canto não mais se apresentou como imediato.

Odisseu vitorioso encontra-se já maculado: inexistentes as sereias, o canto apresentar-se-á contado. A Odisseu, único a ouvir o canto, incumbirá contar sua existência na corte do rei Alcínoo. Portanto, torna-se exemplar que a condição de contador em Odisseu ocorra somente após sua lida com as Sereias. Por isso, enfatiza Blanchot, será a vitória de Odisseu, e sua perda, que resultará possível sua transformação em Homero. O fruto dessa luta travada entre a narrativa e o canto enigmático: o romance, "tensão insuperável entre o sempre ainda por vir e o desde sempre perdido".[23] Eis o que nos legou Odisseu por meio de seu próprio sacrifício.

---

[21] BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 07.

[22] BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3*: a ausência de livro; tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 50.

[23] OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*. São Paulo: Educ, 2008, p. 127.

Embora a passagem do mito oral ao escrito tenha afetado sua característica errante, esta alteração não é de tipo, como infere Vernant, senão de grau: a fixidez do texto literário não pode ser confundida com a imutabilidade. Ao transformar-se em romance, o mito carreou parte de suas características ao novo modelo. Se instabilidade, dinamismo, variação não se permitem antever claramente no romance, significa apenas que o ambiente lótico no qual residem se encontra no centro desse novo sistema: local de difícil acesso, camuflado pelas máscaras da fixidez.

Parece-nos ser este também o entendimento de Ernst Cassirer (1972). O filósofo alemão, em sua busca pelas raízes comuns e pela matriz relacional entre o mito e a linguagem, afirmará que ambos são produtos do impulso humano pela apreensão da realidade e a concentração desta em símbolos. A linguagem, dessa forma, consistiria no resultado não de um ato arbitrário, mas de uma "excitação espiritual" provocada por certo fenômeno do mundo exterior. A configuração mítica possuiria a mesma origem. Por isso, a importância da metáfora para Cassirer, ao qual linguagem e mito possuem caráter metafórico: procuram apresentar a realidade como aquilo que, efetivamente, ela não é. A metáfora aqui não deve ser entendida como substituição, senão como apresentação. O mito e a linguagem não representam o objeto, apresentam-no. O ícone religioso não representa o deus, ele é o deus, razão pela qual recebe as reverências.

> Se a imagem visual do relâmpago, na elaboração a que a linguagem a submete, é resumida na impressão de 'serpente', o relâmpago converte-se destarte em serpente; se designa o sol como 'aquele que passa voando pelo céu', o astro se apresenta como uma flecha ou um pássaro, o que ocorre por exemplo, no panteão egípcio, com o deus sol, representado pela cabeça de um falcão (CASSIRER, 1972, p. 113).

Embora reunidos na origem, linguagem e mito distanciaram-se, conforme a primeira fortaleceu seus vínculos com o reino do *logos*, convertendo-se em ferramenta da lógica. A palavra, que antes possuía o poder de apresentar o objeto, passou a ser vista apenas como modo de representá-lo. A divisão da linguagem, anunciada desde a *República* de Platão, cinde-a em duas metades. Uma que se quer poesia, desordenada, caótica, ilógica, produto do *mythos*; outra que se crê filosofia, racional, matemática, ordenada, produto do *logos.*

Vernant afirma que o surgimento da escrita constituiu a ruptura, visto que a própria sequencialidade das palavras na escrita teria levado o falante a um tipo de ordenamento linear não característico na linguagem oral: "A redação em prosa não constitui somente, em relação à tradição oral e às criações poéticas, outro modo de expressão, e sim uma nova forma de

pensamento".[24] Pensamento mítico e pensamento lógico equivaleriam à formas de o homem compreender o mundo e transformar essa compreensão em pintura, texto, música etc.

Porém, a separação não é absoluta. Essa passagem, a "de uma palavra poética e profética – a de Homero e Hesíodo –, para um discurso lógico e demonstrativo – o de Platão e Aristóteles",[25] não deve ser compreendida como se um abismo intransponível tivesse se colocado entre os dois modos de concepção de mundo. Afinal, os diálogos socráticos de Platão não são também palavra poética? A poesia de Hölderlin faz-se menos filosófica por ser canto? Outra vez a diferença apresenta-se como questão de grau. Um tratado de física quiçá possua menos função poética que um Haikai, entretanto, o pensamento lógico reside neste, o pensamento mítico aflora naquele, ainda que muitas vezes não possamos percebê-lo facilmente.

O distanciamento entre mito e linguagem que observamos em Cassirer (e também a distância entre pensamento mítico e pensamento lógico estabelecido por Vernant) encontrará seu menor afastamento na poesia lírica.

> Entre todos os tipos e formas de poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até suas produções mais altas e puras. [...] O que chega à expressão em tal poesia não é o mundo mítico dos demônios e deuses, nem a verdade lógica das determinações e relações abstratas. O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como um mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo do puro sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta atualidade. A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despojam-se agora de toda a realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta libertação não se produz porque a mente abandona a casca sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como elas são em seu fundamento mais íntimo, como formas da sua própria auto-revelação (CASSIRER, 1972, p. 116).

Na poesia, a palavra antes se revela do que representa. A poesia remete a palavra a sua origem, destitui seu vínculo com a facticidade e subverte seus significantes: permite-lhe renascer em plenitude. Transforma-a em deusa criadora. Embora Cassirer enfatize na poesia lírica o campo metafórico por excelência, aventamos aqui essa compreensão aos demais gêneros, em especial ao narrativo, visto que a literatura pressupõe o trabalho com a palavra poética.

---

[24] VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*; tradução Myrian Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 173.

[25] VERNANT, 1992, p. 172.

Essa proximidade entre palavra poética e narrativa mítica parece distanciar-se, a princípio, das definições de Lévi-Strauss, antropólogo cujo estudo surge como referência obrigatória para qualquer reflexão sobre a arquitetura dos mitos. Para Lévi-Strauss (2008a), o mito mantém uma relação de oposição com a poesia. Como modo de discurso o valor semântico do mito permanece em qualquer tradução, ainda que a sintaxe de destino seja completamente exótica em relação à de origem. Por outro lado, a poesia dificilmente pode ser traduzida e, mesmo quando a tradução é valorosa, mostra-se raro a manutenção integral do significado primevo. Analisado apenas por este âmbito, a diferença entre poesia e mito resta intratável.

No entanto, o próprio autor oferece uma outra escarpa possível de ser trilhada. Em *O homem nu*, quarto volume das *Mitológicas*, Lévi-Strauss oferece aproxima o mito e a poesia através do caráter anagramático que define essas duas formas de discurso:

> Se os anagramas desempenham um papel essencial nas poéticas mais antigas, por que os próprios retóricos e poetas jamais falaram nisso ou demonstraram ter consciência de que empregavam tal procedimento? A generalização que sugiro talvez permita responder. Por se tratar de uma aplicação particular de um procedimento ao mesmo tempo fundamental e arcaico, é concebível que seja perpetuado não pela observação consciente de regras, mas por conformismo inconsciente a uma estrutura poética intuitivamente percebida a partir de modelos anteriores, elaborados nas mesmas condições (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 627).

A propriedade anagramática do mito atuaria como mecanismo de trocadilho, invertendo valores, temas, figuras, conforme o mito é transmitido oralmente. Essa inversão acarretaria a transformação de aspectos positivos no mito de origem em aspectos negativos no mito de destino. Por conseguinte, a significação do mito somente se alcança analisando suas diversas versões, ou seja, considerando a condição anagramática com a qual os mitos se constroem. Sendo esta condição comum ao mito e a poesia, Lévi-Strauss conclui:

> Tudo bem considerado, a própria objeção que atualmente encontramos por parte de espíritos conservadores, que se recusam a admitir que a inspiração poética se apoie na operação combinatória, se enraíza num misticismo antiquíssimo que, desde os tempos mais remotos, tem sido capaz de recalcar no inconsciente os verdadeiros mecanismos da criação estética (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 627).

Portanto, ainda que o antropólogo francês distancie o discurso poético do mítico quanto ao significado, ele os aproxima geneticamente quanto à estrutura relacional dos significantes. O construto formal que suportaria mito e poesia operar-se-ia por uma mesma lógica anagramática.

Consoante Vernant, outra diferença entre a construção do mito e a da literatura dá-se na autoria, individual nesta; coletiva naquele – uma concepção rígida discutível. Lévi-Strauss também enfatiza o caráter oral e coletivo do mito, mas acrescenta um elemento importante ao se atentar que todo mito coletivo possui sua origem como criação individual, contudo é sua apropriação pela coletividade que caracteriza a passagem de história para mito. Ainda assim, reconhece que a diferença entre criações individuais e mitos "não é de natureza, mas de grau". A diferença do mito reside na dinamicidade doada pela oralidade a sua variabilidade, o que enceta sua organização através de um sistema dicotômico de correlação e oposição, sistema este que define o mito: "Todas as obras individuais são mitos em potencial, mas é a adoção do modo coletivo que atualiza, em certos casos, seu 'mitismo'".[26]

Decorrente dessas importantes considerações, surge uma pergunta: Seria possível obra sem aquelas que precedem ou antecedem o próprio autor? Poder-se-ia afirmar que o autor de *Os Lusíadas* seja Camões? Analisando as tessituras, a influência do texto homérico na composição da obra camoniana também não faria de Homero seu "autor"? A literatura é produto do reconto, da exploração dos textos já produzidos, do relacionamento do novo com o antigo (visto aqui unicamente sob a perspectiva da cronologia), por meio de empréstimos, trocas, retomadas. Ou, como enfatiza Leyla Perrone-Moisés: "A literatura nasce da literatura; cada nova obra é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea".[27]

Lévi-Strauss ainda afirma que as transformações existentes no mito resultam "de uma oposição dialética a outra transformação, e sua essência reside no fato irredutível da tradução *pela* e *para* a oposição",[28] o que torna o mito primitivo quando relacionado consigo mesmo, porém derivado quando relacionado aos demais mitos para os quais ele quer se opor.

Essa natureza opositora que opera a variabilidade do mito se assemelha ao modo como a literatura se renova, se considerarmos as afirmações de Harold Bloom em *A angústia da influência*. Para o crítico norte-americano, a literatura delineia-se por uma constante oposição ao cânone; as alterações se constituem em tentativas de escapar da esfera de influência e criar

---

[26] LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu* (Mitológicas v. 4); tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 604.

[27] PERRONE-MOISÉS, Leyla. Situação crítica. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 94.

[28] LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 622.

novos espaço na história literária. Mito e literatura encontram na oposição a modelos existentes o gatilho de sua mudança.

Se o distanciamento prenunciado entre literatura e mito não ocorre de fato e, tendo o mito sido a forma primordial de narrativa, será natural encontrarmos fragmentos do pensamento mítico na estrutura literária. Afinal, o *homo sapiens* nunca deixou de ser *symbolicus*, *demens*, *ludens*. Em nossa unidade, somos legião.

A dificuldade em se aclarar o *mito* também ecoa em Mircea Eliade, que propôs a seguinte *tentativa de definição*, por ser menos imperfeita: "o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio' [...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir".[29] Neste sentido, o mito demonstra uma narrativa de criação, cuja função resume-se em educar a comunidade sobre suas origens e em permitir que o homem, ao conhecer a origem das coisas, possa dominá-las e manipulá-las.

Função que se distingue do relato histórico, uma vez que o mito, segundo Eliade, possui a capacidade de se reatualizar: enquanto para o homem arcaico, o rito poderia fazer que o ocorrido no início se repetisse, a história, por sua vez, apresenta-se fixa, irrecuperável – como demonstramos, a fixidez reclamada à história não alcança a literatura. Todavia, como o mito se transforma em literatura? Existirá elemento no mito que possua característica de permanência, de resistência às mudanças, permitindo sua estada no romance?

Eliade, no capítulo final de *Mito e realidade*, ao tratar de sobrevivência e camuflagem dos mitos no mundo atual, considera a questão da arte moderna e a destruição empreendida nas consolidadas linguagens artísticas pelo cubismo, dadaísmo, surrealismo, bem como pela narrativa de Ionesco, Becket e Joyce, afirmando que estes empreenderam a redução dos 'universos artísticos' ao estado genesíaco, no qual a matéria era pura potência, espécie de barro primordial à criação. Processo de redução necessário para que nova arte pudesse florescer não dos escombros e sim do caldo primordial.

A compreensão de Eliade nos encoraja a permanecer observando a literatura como sistema, no qual caos e ordem são constantes indissociáveis: entropia e neguentropia, destruindo, criando, permanecendo. Por essa razão, as estruturas que constituíam o pensamento mítico permanecem na criação literária; certos modos de interagir e se relacionar não abandonam o homem, daí podermos verificar sua presença em todo produto do pensamento humano. Nesse espírito, portanto, Eliade pensará o romance moderno:

---

[29] ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*; tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 11.

> O que deve ser salientado é que a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura 'mítica' de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos (ELIADE, 2013, p. 163).

Demonstrando que a proposta de Eliade era venturosa, ao buscar a presença do mito no gênero narrativo, Adriana Monfardini (2005) sublinha a ressonância mítica no conto "Via crucis", de Clarice Lispector. A autora conclui que as alusões ao mito bíblico do nascimento de Cristo, que permeiam todo o conto, representam uma forma de releitura do próprio mito, fornecendo a este um entendimento ausente no antigo. A reatualização mítica altera e insere profundidade no relato original: o passado altera o presente ao mesmo tempo em que é alterado por ele. A linearidade se rompe; enfraquece-se o pensamento racional. Voltamos ao primeiro pensar. O paralelo mítico serve "tanto como meio de organizar a narrativa quanto com o meio de representar metaforicamente situações humanas".[30]

Em outras análises, a presença do mito na literatura mostra-se mais evidente. Outros dois teóricos nos auxiliarão a melhor compreender a transformação do sistema mítico nesta galáxia que chamamos romance. Cada qual a seu modo, Georges Dumézil (1898-1986) e Eleazar Mosséievitch Meletínski (1918-2005) descortinou a presença dos mitos na literatura.

Dumézil preocupou-se com *A saga de Handingus*, epopeia sobre a história da Dinamarca, escrita entre o final do século XII e início do XIII por Saxo Grammaticus, autor dinamarquês sobre o qual pouco se sabe. À *Handigus*, Dumézil aproxima *Mahabharata* e os cantos homéricos; portanto, seu estudo e suas conclusões sobre a literatura e os mitos lapônios podem ser aplicados às epopeias indianas e ocidentais, com pouca necessidade de adaptação. Assim, *Do mito ao romance* torna-se fundamental a nossa discussão.

Nesta obra, Dumézil estabelece a cronologia das relações entre a obra de Saxo e o mito de Njörđ. Após Dumézil demonstrar a recorrência de símbolos, ações, características físicas dos heróis, entre outros, comuns às duas obras, o paralelismo torna-se inegável. O problema à época estava em provar a validade de uma entre as seguintes possibilidades: (i) a saga e o mito possuíam genealogia independente e se anexaram fortuitamente; ou (ii) o mito de Njörđ constituía-se em espécie de plágio dos motivos componentes da saga de *Handigus*; ou, ainda, (iii) o mito se formou primeiro e a saga agrupou os temas em texto único.

---

[30] MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. In: *Revista Terra Roxa e outras terras*, 2005, n. 05, p. 11. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_4.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2015.

Se tendemos a dar como primeira resposta a procedência do mito à saga, nos já distantes anos de 1970, não havia consenso sobre a resposta e as dúvidas permaneciam há muito, como se observa nas citações de outros teóricos, presentes na obra de Dumézil: Friedrich von der Leyen (1873-1966), importante filólogo e medievalista alemão, defendia a autonomia dos dois modelos, sendo a semelhança mera causalidade;[31] Jan de Vries (1890-1964), mitólogo e linguista holandês, sustenta o mito como plágio da saga; Otto Paul Hermann (1866-1930), mitólogo e mediavalista alemão, acredita na formação primeva do mito e posteriormente da saga.[32] Como Hermann, Dumézil defende a última tese, porém, aprofundando a análise do paralelismo e enfatizando a concepção religiosa dos mitos germânicos.

A análise de Dumézil apresenta grande parte dos homologismos existentes entre a saga de *Handigus* e o mito de Njörđ. Temas como casamento, incesto, guerra, ascensão e queda do herói, sua relação com os deuses, a transliteração de nomes, locais, ações fundamentais na estrutura do enredo, entre outros. Sob qualquer aspecto, o autor afirma que a variante da saga se mostra como pálida adaptação do mito. Sobre o método analítico e a conclusão decorrente, o autor conclui que "Os trechos homólogos foram sobrepostos, mostrando aqui e ali uma sequência idêntica, um mesmo fio condutor, de modo que o romance se interpreta como uma estrutura literária derivada da estrutura religiosa do mito".[33] A conclusão de Dumézil, do romance que se constrói a partir dos mitos, pode ser facilmente aplicada às obras fundadoras da literatura ocidental, *Ilíada* e *Odisséia*.

Cremos que é nessa perspectiva que Hermann Broch afirma: "Homero se encontra no limiar no qual o mito se transforma em poesia [...]".[34] A passagem do mito à epopeia certamente não significa transformação absoluta do membro originário. Mesmo a multicolorida crisálida, após o ritual de autodigestão em que se constitui a metamorfose, mantém consigo os discos imaginais, estruturas cuticulares de natureza formativas, já presentes na larva. Dessa forma, a próxima pergunta a ser respondida surge com naturalidade: conforme a epopeia se

---

[31] A obra *Das Märchen in den Göttersagen der Edda* (O conto nas sagas do Edda), na qual se discute a questão da autonomia do mito e da saga, está disponível em: <https://archive.org/stream/dasmrchenindeng00leyegoog#page/n5/mode/2up>. Acesso em: 14 mar. 2015.

[32] A discussão é feita na segunda parte da obra *Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus* (Considerações sobre os primeiros nove livros da história dinamarquesa de Saxo Gammaticus). A versão digital da tradução realizada por Paul Hermann e discutida por Dumézil está disponível em: <https://archive.org/stream/erluterungenzud01herrgoog#page/n15/mode/2up>. Acesso em: 14 mar. 2015. Para tradução inglesa da obra de Saxo Grammaticus, cf.: <https://archive.org/stream/firstninebooksd00powegoog#page/n8/mode/2up>. Acesso em: 14 mar. 2015.

[33] DUMÉZIL, Georges. *Do mito ao romance*; tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 149.

[34] BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*: ensaios sobre a cultura da modernidade; tradução Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014, p. 105.

metamorfoseia em romance, quais estruturas presentes no mito permanecem? Uma hipótese surge de nosso segundo teórico.

Meletínski possui preocupação semelhante à de Dumézil. Inicialmente, o autor desenvolveu rigoroso estudo sobre a origem mítica de certas estruturas temáticas que, quando combinadas, estruturariam a linguagem temática universal da literatura: os arquétipos. Posteriormente, seu questionamento se voltou à literatura e ao modo como estes arquétipos temáticos haviam sofrido transformações nesta nova forma de escritura, sem perder sua característica original, cristalizando-se como os arquétipos da mãe, da criança, do duplo, do herói e do trapaceiro, dos ciclos naturais, da criação, do demoníaco, do caos ritualístico, do pecador. Elementos que possuem função estruturante na literatura, como no exemplo de Meletínski:

> O arquétipo da passagem do herói por provações propiciatórias produz determinados ecos também na literatura moderna. Basta lembrar o conto do romântico Hawthorne *O jovem Brown*, onde a iniciação é interpretada como a consciência do mal, algo como o pecado original (MELETÍNSKI, 2002, p. 57).

Algumas vezes o herói não se mostra capaz de cumprir o ritual de iniciação e precisa ser rejeitado, como o agrimensor K. em *O Castelo*, de Franz Kafka. Assim, em *Irmãos Karamázov*, se não ocorre a iniciação, tem-se o modelo ritualístico da aniquilação do "rei-xamã"; o motivo da ira está na *Ilíada*; o do trapaceiro, em *Tom Jones*, de Henry Fielding. Portanto, os arquétipos literários figuram, para Meletínski, em estruturas comuns, discos imaginais, estrelas sobreviventes, que, originárias de um sistema específico, sobreviveram à transmutação, remanescendo no sistema destinatário como prova de sua origem.

Inobstante, tão importante como a conclusão é a ressalva do autor: o crítico não deve incorrer no logro do "reducionismo psicológico ou mitológico-ritualístico, que pretende conduzir à modernização do mito arcaico e à arcaização da literatura moderna".[35] O motivo para tanto demonstra quão arguto foi Meletínski. Ao se unir à ambivalência social, torna-se inegável que o mito constrói a literatura; contudo, irrecusável também que ele concomitantemente se constrói por ela. Característica que permite ao mito prosseguir, uma vez que estabelece a lei do reconto, imprescindível a sua sobrevivência.

---

[35] MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*; tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. Cotia, SP: Ateliê, 2002, p. 17.

Em seu *Poética do mito*, Meletínski observa que as literaturas romântica e realista operam por um processo de desmitologização do mundo: o primeiro constituir-se-ia "pelas tentativas de emprego consciente, totalmente a-formal, não tradicional do mito (emprego do 'espírito' e não da forma do mito), que às vezes assume caráter de mitocriação o ética independente"; o segundo, ao contrário, operaria a renúncia consciente ao tema tradicional para assumir "a representação da realidade em formas vitais adequadas".[36] Prosseguindo, o autor salienta que, em oposição aos modelos românticos e realistas, o modernismo empreenderá a remitologização do mundo, seu fenômeno característico.

Esse processo representa a conversão moderna de um tempo universal histórico em um mundo atemporal do mito. A poética pelo mito é uma possibilidade de narrar após o esfacelamento do modelo narrativo do século XIX; uma espécie de recusa do modernismo aos seus precedentes e à barbárie racional, à alienação e à falta de identidade que eles representavam:

> Ao contrário do mitologismo autêntico das culturas antigas, trata-se de um mitologismo de segunda, terceira, etc. ordens, de uma espécie de mitologismo em geral, que corresponde à necessidade de uma simbolização universal e traduz simultaneamente o nivelamento, a falta de personalidade de determinados personagens e objetos no universo da alienação dos nossos dias. A mesma ênfase da simbolização universal dos eternos princípios metafísicos no plano histórico converte-se na concepção das repetições cíclicas (MELETÍNSKI, 1987, p. 376).

Obviamente, não pretendemos aqui alegar que há completa isonomia entre o mito oral e o mito literário. A própria afirmação de Meletínski ao contrapor a mitologização na literatura a um mito autêntico já nos adianta certa diferença. De fato, o grau de variação permitido pela oralidade sempre será maior que o alcançado com a escrita. Há outras distinções. Consoante Meletínki, não é possível igualar a integração do indivíduo perante a comunidade no mito com a sua degradação na sociedade moderna. Mesmo que sejam variações, os mitos são percebidos como sistemas exclusivos pelos membros das comunidades antigas, enquanto na modernidade o sistema comporta sistemas mitológicos diversos.

---

[36] MELÍTINSKI, E. M. *A poética do mito*; tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 333.

> Não devemos esquecer tampouco que a poética da mitologização não apenas organiza a narrativa, mas serve de meio de descrição metafórica da situação na sociedade moderna [...] com o auxílio de paralelos dos mitos tradicionais, gerados por outro estágio do desenvolvimento histórico. Por isso, ao serem usados os mitos tradicionais, seu próprio sentido modifica-se acentuadamente, sendo frequentemente substituído por um diametralmente oposto (MELETÍNSKI, 1986, p. 441).

Nessa perspectiva, procuramos ressaltar que a separação não é completa e que os elementos míticos observados na literatura podem nos auxiliar a compreender a estrutura narrativa moderna e, especificamente, nosso *corpus*. Pelo fato de a permanência do mito na literatura, como até agora observamos, não ser consenso entre os estudiosos, apontar as divergências será proveitoso para a discussão.

Lévi-Strauss (2011), por exemplo, entende que ao transitar de um modo mítico para um modo romanesco, a narrativa literária descola-se do pensamento mítico. Em outro ensaio, o antropólogo explica que a variação ocorrida constantemente nos mitos orais esgarça a própria arquitetura binária opositora que sustenta o mito, causando sua 'morte'. Uma grande diferença em relação a Cassirrer, para quem o mito não morre, camufla-se; e a Dumézil e Meletínski, que veem o mito como estrutura que se estende, permeando o fazer literário.

Com a morte do mito, Lévi-Strauss (2013) divisa três alternativas de transformação: resultaria em outro mito, cuja relação diacrônica com o mito de origem se mostra difícil de perseguir; adquire função lendária, ou seja, de legitimação histórica; ou, por fim, serve para elaboração romanesca. Mas a morte não significa necessariamente um fim.

Consoante o antropólogo estruturalista, o mito é um sistema sincro-diacrônico composto por significado (conjunto temático) e estrutura (feixes de relações entre os temas), no qual ambos os elementos operam significações; esses elementos não se extinguem com o fim do mito, mas "reencarnam" em duas formas artísticas. À literatura destinou-se o império do significado, que encontrou um novo meio para prosseguir como narrativa livre, emancipado agora da servidão imposta pela arquitetura mítica; à música coube o domínio da forma, absoluta estrutura que encontra no ouvinte sua significação.

Se as partes do mito sobreviveram em outras artes, não seria coerente encontrar nos herdeiros resquícios de sua essência? Ao enfatizar que a substância do mito não se resume às questões estéticas, ou seja, ao estilo, à sintaxe ou ao modo de narração, mas sim à história contada, Lévi-Strauss conclui que o mito se constitui numa "linguagem que trabalha num nível

muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, *descolar-se* do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou”.[37]

Logo, uma literatura que possuísse a mesma qualidade, a de trabalhar num nível elevado (ainda que com diferença de grau), permitiria entrever parte da essência mítica perdida? Parece-nos que o antropólogo francês, talvez sensibilizado com o universo literário pelo qual sempre demonstrou apreço, conservou zonas de contato entre o mito e a literatura. Uma vez que a poesia manteve a forma anagramática e o romance o significado, a literatura sempre se desenvolveu com, ao menos, metade dos predicativos que compunham o mito.

Perseguindo nosso objetivo, avançamos passos consideráveis com o auxílio de Dumézil e Meletínski. Vimos, nos homologismos, a inoculação do mito no DNA da epopeia e sua permanência no romance moderno como arquétipos matriciais; estes, somados às considerações de Cassirer, Lévi-Strauss e Eliade, nos concedem dupla definição de mito a ser utilizada neste trabalho: (i) como relato, o mito se apresenta um modo inaugural de compreensão de origem, decadência e ressurgimento (eterno retorno) de um povo, narrativa que se estrutura em elementos cambiantes (os arquétipos) e para a qual o recontar se torna atividade necessária à revitalização do próprio mito, pois sua origem encontra-se na oralidade; (ii) como pensamento, significa um modo de articular as ideias, de perceber a realidade, que não se pauta em linearidade ou dialética; e sim assenta-se no constante retorno, em que passado e presente comutam-se, reatualizam-se, afastando-se do pensamento científico (mas não rompendo com ele) e aproximando-se do poético, pensamento antes dialógico que dialético. O pensamento mítico será retomado ao tratar da *bricolagem* em ensaio posterior.

Uma vez que o mito abarca incontáveis definições, efetuamos esse desvio inicial do *corpus* para apresentarmos o recorte teórico que guiará os demais textos de nosso trabalho. Agora, munidos de uma definição, poderemos encontrar nosso autor e dialogar com sua obra. Sabemos ser preciso, doravante, concentrar esforços em verificar a existência de arquétipos literários no romance faulkneriano a fim de compreender sua genealogia, com quais obras ele dialoga partindo de sua construção arquetípica e no que se diferencia das demais. Levantamento axial para identificarmos, pelas diferenças, o modo de pensamento com o qual a obra se organiza e, ainda, se essa organização afeta a hipoderme do romance.

---

[37] LEVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*; tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008a.

3 QUEDA E (DES)CONSTRUÇÃO

A primeira observação que faremos em relação à presença mítica no enredo de *O som e a fúria* provém de uma visão amplificada da obra, de seu conjunto. No romance, assim como os *Compsons* haviam substituído *Ikkemotube*, o último líder Chickasaw,[38] na conquista da terra, o capitalismo do Norte transformava a oligarquia sulista e, com ela, seus conceitos de honra, castidade, temor divino, estratificação social e patriarcado. O conjunto da obra faulkneriana representa essa tensão entre *Sartoris*, *Compsons*, *De Spain* – representantes do velho modelo – e os *Snopes*, "intrusos", cultuadores do capitalismo agressivo, causador da falência do tradicionalismo local.

Embora no enredo de *O som e a fúria* haja apenas uma breve passagem sobre a presença dos Snopes, enfatizada um pouco mais no *Apêndice* (inserido por Faulkner apenas em 1946), ela consiste em parte central deste conjunto. Em seu núcleo estão constritos os dramas experienciados por uma sociedade em ruínas: sonhos, esperanças, modos de vida, percepções da realidade, bens (materiais ou não), tudo está colapsado. O universo sulista em Faulkner desenrola-se em estado de entropia.

Apesar de observarmos esse desgaste em qualquer obra faulkneriana ambientada no condado de Yoknapatawpha, parece-nos que o autor conseguiu sintetizá-lo em três contos sucessivos de *Desça, Moisés*: "Os velhos", "O urso" e "Outono no delta". Dentre as várias transformações, Isaac McCaslin, criança no primeiro conto, adolescente no segundo e velho no terceiro, narra aquelas ocorridas no hábito da caça aos veados: o respeito com a presa, a magia dos bosques, os ritos de iniciação. Quanta mudança vivenciou McCaslin!

Em "Os velhos", na companhia de seu primo Edmonds McCaslin, do General Compson, do Major De Spain e de Sam Fathers – mestiço Chickasaw –, o jovem McCaslin passará pelo rito de iniciação à idade adulta. Auxiliado por Fathers, aos dez anos de idade abate seu primeiro cervo; o velho índio, então, esfregará no rosto de McCaslin o sangue fumegante da presa, maculando sua puerilidade e marcando sua entrada na vida adulta.

---

[38] Junto aos Choctaw e Natchez, os Chickasaw eram a principal etnia indígena a ocupar as planícies do Mississippi antes da chegada dos europeus. Na mesma região, podiam ser encontrados também Yazoos, Biloxis, Tunicas e Chakchiuma, embora em número consideravelmente menor. Boa referência sobre essas sociedades pode ser conferida em: CUSHMAN, H. B. *History of the Choctaw, Chickasaw and Natchez indians*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1999.

> Ali estavam o rapaz branco, marcado para sempre, e o velho de pele escura, descendente por ambos os lados de reis selvagens, que o marcara, cujas mãos sangrentas o tinham meramente consagrado ao que ele, sob a tutela do velho, já aceitara – humilde e alegremente, com abnegação e orgulho também. As mãos, o contato, aquele primeiro sangue que ele se tornara finalmente digno de derramar, ligavam-no para sempre àquele homem, de tal maneira que o velho continuaria a viver para lá dos setenta anos do rapaz, dos oitenta, muito depois dele próprio, velho, se ter dissolvido na terra como os chefes e os reis seus antepassados (FAULKNER, 1948, p. 93).

Entretanto, mais que a experiência da caça e o rito de iniciação, ao fim daquele primeiro outono, a criança-adulto terá seu primeiro contato com a magia da natureza. Ainda na companhia de Fathers, vislumbra ao luar um cervo incrível, enorme, banhado de luz, "como se saído da própria trompa que lhe narrava a morte", movendo-se "com aquele à-vontade alado e sem esforço com que os veados se movem –, passando a uns seis metros deles, de cabeça erguida e olhos nem orgulhosos nem soberbos mas fortes apenas, bravios, destemidos". [39]

No conto, há dois elementos importantes para compreendermos a questão mítica em Faulkner. Sam Fathers foi construído como uma espécie de Leatherstocking,[40] o herói de Fenimore Cooper: mestiço, apartado do convívio social, guerreiro destemido, conhecedor do ambiente natural, caçador exímio, cujo respeito com a presa, a conduta ilibada, constituem-se exemplo moral e ético.

Contudo, diversamente do herói romântico, Fathers não se mostra um modelo de homem a seus pares, sua figura não se constitui num farol a guiar moralmente os novos membros da nação, antes se desvela como a própria pedra tumular a marcar o último representante de um povo desaparecido. Se Leatherstocking alardeia o início, Fathers ostenta o fim. A recuperação do herói romântico dá-se através de deformações; sua construção realiza-se com o deslocamento da personagem, gerando uma sensação de não pertencimento do herói em relação ao tempo vivido.

Outro elemento decorre da forte presença do mito na narrativa. Nesse caso, Faulkner utiliza-se de uma estratégia incomum em suas demais obras ao inserir, no primeiro plano da narrativa, elementos de um mito Chickasaw: o cervo, figura comum à mitologia norte-americana, aparece com certo destaque nas histórias do povo de Sam Fathers. Exemplo disso

---

[39] FAULKNER, William. *Antologia do conto moderno*; seleção e tradução Victor Palla. Coimbra: Livraria Editora, 1948, p. 121.

[40] Leatherstocking, ou Natty Bumppo, protagoniza várias obras de Fenimore Cooper (1789-1891), entre as quais *The pioneers*, *The last of the mohicans* e *The praire*. Cf.: COOPER, James Fenimore. *Leatherstocking Tales 1*. New York: Library of America, 1985.

esta no mito "O fantasma do cervo branco",[41] que narra a tentativa frustrada do jovem Blue Jay em caçar o raríssimo cervo branco como requisito ao direito de se casar com Lua Brilhante, filha do chefe.

Três semanas após o início da caça, Blue Jay avista o fantástico ser, como se saído da luz do luar, e alveja-lhe o coração com sua flecha. Mas o cervo branco não morre, ao contrário, lança-se com os ameaçadores chifres contra Blue Jay. Muito tempo após o ocorrido, Lua Brilhante ainda via, na fumaça da fogueira, o cervo branco correndo com uma flecha cravada no peito e aguardava, solteira, o dia em que ele cairia, permitindo o retorno de Blue Jay.

Elementos do mito, como o cervo, a impossibilidade do abate, a luz do luar, a brancura do animal são utilizados por Faulkner para imprimir profundidade quase mística à caça e à conexão com o mundo natural, recuperando nas auras de Sam Fathers e de seu discípulo, o que fora perdido com o extermínio dos Choctaw e Chickasaw.

O elemento místico retorna em "O urso", conto em que Faulkner recupera e expande o encontro do caçador com o mítico no bosque. Novo outono, nova temporada de caça. Agora com 15 anos, já exímio caçador e ainda na companhia de Sam Fathers, McCaslin ficará frente à frente com Old Ben, não só um medonho urso, mas "um anacronismo, indomável e invencível, vindo dum tempo já morto, um fantasma, epítome e apoteose daquela velha vida selvagem que o enxame dos homens covardes lacerava numa fúria de ódio e terror".[42] Impossível atirar contra o ser que se levantava sobre o caçador, pois fazê-lo significaria romper os laços que o ligavam ao mistério daquelas terras, que lhe moldavam os ossos e lhe tornavam único, sulista. A formação moral do jovem conectar-se-á por fio inquebrantável a este momento. Em McCaslin reúnem-se Sam Fathers e Old Ben; ele será sempre produto dessa história, desse passado.

Se em "Os velhos", após abater seu primeiro veado, teve o rosto marcado com o sangue da presa para que adquirisse respeito à natureza, em "Outono no delta", o octogenário McCaslin voltará ao que sobrou do bosque original para caçar na companhia de netos e filhos de seus antigos amigos. Todavia, para imensa tristeza do ancião, ele vê-se como o último representante de um tempo agora inexistente. Aos jovens, a caça nada mais representa que um momento de descontração, sem respeito pela terra, pelo bosque, pela tradição; nem sequer respeitam a diretriz primeira do caçador: a de jamais abater uma fêmea em período de reprodução.

---

[41] O cervo representa elemento importante da mitologia Chickasaw por ter sido a principal fonte de alimento desta sociedade. Histórias conectando o animal, principalmente a fêmea, à abundância ou escassez de comida são comuns. Cf.: LYNCH, Patrícia Ann. *Native american mythology A to Z.* New York: Facts on File, 2004. O mito citado pode ser encontrado em REYNOLDS, Matthew (Ed). *Native american legends*. London, UK: 2010 e WOLF, Kayli. *Native american myth's and legends*. Wolfsong Publishing Book, 2007, p. 292.

[42] FAULKNER, 1948, p. 128.

McCaslin, por falhar em ser guardião e perpetuador da tradição, será o próprio jazigo de um antigo modelo. Os hábitos e as crenças do velho sulista não ressoam, tornando-o uma anacronia, como o foram Sam Fathers e Old Ben. Os três contos, embora possam ser lidos de forma autônoma, se reunidos, nos relatam a história de uma falência.

> Este Delta, pensou ele; este Delta. *Esta terra que o homem, em duas gerações, secou, desnudou, transformou, para que os brancos possam ser donos de plantações e ir todas as noites a Memphis; para que os negros possuam plantações e vão em carros a Chicago viver em palácios de milionários na avenida da Beira-Lago; onde brancos arrendam quintas e vivem como negros, e negros labutam e vivem como animais; onde o algodão se planta e cresce até a altura de um homem nas próprias fendas dos passeios; onde a usura, a hipoteca, a bancarrota, a riqueza desmedida, chinesa e africana, ariana e judia, são geradas e paridas juntas até nenhum ter tempo de as distinguir nem se preocupar em fazê-lo*. ...Não admira que a floresta arruinada que eu conheci não chore por desforra! Pensou ele; O povo que a destruiu saberá vingar essa destruição (FAULKNER, 1948, p. 200).

Do mesmo modo presenciaremos essa derrocada dos costumes em *O som e a fúria*, agora afetando as relações íntimas de uma família tradicional. A queda, simbolizada por meio da (des)construção do mito sulista da plantação, no qual se estruturava a ordem social antes da Guerra Civil, remete à ideia de uma sociedade guiada por preceitos religiosos e superioridade racial. Sociedade na qual as identidades individual e regional determinaram-se pelas relações familiares e que concebia a região habitada como "uma vasta família metafórica, hierarquicamente organizada e organicamente ligada por (pseudos) laços de sangue".[43]

Recordemos que, embora o Sul tenha sido incorporado à nação após a derrota na Secessão, o modelo de vida e a ordem social continuavam distantes dos existentes no Norte. Woodward (1994) tece comentário cirúrgico ao afirmar que a história do Sul, marcada pela derrota militar e pela ocupação e reconstrução, aproxima-se mais da Europa e da Ásia do que do próprio EUA.

Por conseguinte, não se deve ler Faulkner armado dos preceitos do "sonho americano" que nos guiam pelas obras de Fitzgerald e Dos Passos. Em Faulkner não há uma América sendo construída, não há questionamento sobre a falência dos sonhos daqueles jovens que, encantados com a possibilidade de ascensão econômica e política, veem-se destituídos de quaisquer valores. Na obra faulkneriana apenas o esfacelamento de uma nação construída sobre o mito da plantação, se apresenta. Contudo, se no mito da plantação a sociedade constituía-se numa

---

[43] KING, Richard H. A southern renaissance. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994b, p. 250: "a vast metaphorical family, hierarchically organized and organically linked by (pseudo) ties of blood".

grande unidade familiar, Faulkner representará a dissolução desta sociedade justamente na queda de uma família tradicional.

Apesar de a própria família de Faulkner ter sofrido um revés financeiro e social com a Guerra Civil, em *O som e a fúria*, ao contrário do que se poderia esperar, a utilização do mito não pretende a permanência do *status* social, não há esperança de seu retorno, de sua reconstrução em outras bases; tampouco seu romance parece lamentar um paraíso perdido como em *Gone with the wind*, de Mitchell. A construção mítica surge antes como simples constatação: o Sul representa uma terra devastada econômica, religiosa e moralmente. Seu povo, albergando-se na força de um mito, sangrou a terra e a si mesmo (e foi sangrado pela Guerra) à exaustão.

Como prenúncio da queda familiar, observamos o esfacelamento espacial. Em *The Unvanquished* (*Os invencidos*), de 1934, reunião de contos que narra as aventuras do jovem Bayard Sartoris durante a Guerra da Secessão, a família Compson desfila como rica e prestigiada, possuidora de vasta propriedade. Sobre a dimensão das terras, fala-se numa milha quadrada (cerca de 2,6 km^2), adquirida a troco de uma égua com Ikkemotubbe;[44] cuja demonstração de sua influência política verifica-se no fato de os Compson terem produzido, entre seus membros, um Governador e um General.

Por isso, é exemplar que no primeiro parágrafo de *O som e a fúria* esteja Benjy a observar o campo de golfe, construído sobre o que fora parte da propriedade original, vendida para custear os estudos de Quentin em Harvard.

> Do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores curvas, eles estavam tacando. Eles foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à cerca. Luster estava procurando na grama perto da árvore florida. Eles tiraram a bandeira e aí tacaram outra vez. Então puseram a bandeira de novo e foram até a mesa, e ele tacou e o outro tacou. Então eles andaram, e eu fui seguindo junto à cerca (FAULKNER, 2004, p. 05).

O espólio, outrora vasto, consiste em pouco mais que a casa. Os olhos de Benjy voltam-se à terra perdida, ao passado que, para ele, se impõe como um presente absoluto. Seu olhar perscrutando por cima da cerca que impõe os novos limites da propriedade simboliza a imagem do esfacelamento. Mesmo a casa, último baluarte da aristocracia que fundara o condado, após o desenlace de *O som e a fúria*, será vendida

[44] Cf.: FAULKNER, William. *O som e a fúria*; tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 318.

> [...] para um roceiro que passou a usá-la como pensão para jurados e comerciantes de cavalos e mulas, e continuou conhecida como a antiga casa dos Compson mesmo depois que a pensão desapareceu (e depois também o campo de golfe) e a antiga milha quadrada voltou a ficar intacta, coberta por fileiras e mais fileiras de habitações unifamiliares semi-urbanas, malfeitas e apinhadas de moradores (FAULKNER, 2004, p. 319).

Em *A mansão* (1959), Flem Snopes, o representante do novo modelo capitalista, adquirira a antiga casa dos Compson, da mesma forma que já havia comprado a velha mansão do Major De Spain. Eis o destino irremediável da família Compson e das demais famílias endêmicas: a completa extinção pela "nova espécie" invasora.

A esse processo, no qual "a retidão geométrica e artificial da propriedade se desfaz na miscelânea selvagem de degeneração, como uma vegetação apodrecida que já não se regenera e seguramente desaparece", Édouard Glissant, referindo-se à *O som e a fúria*, nomeará de "desmantelamento da milha quadrada".[45] O que se acompanha na saga de Faulkner equivale à fragmentação da unidade territorial, pedaço por pedaço, até o aniquilamento completo.

Faulkner soube manejar a construção espacial a seu favor. Quando em *Sartoris* criou o mítico condado de Yoknapatawpha, estabeleceu as bases do ambiente de suas principais obras. O condado torna-se palco mítico por onde avançam os trilhos da ferrovia construída pelos Sartoris; em que Lucas Beauchamp, o negro filho bastardo de Carothers McCaslin, será acusado injustamente de assassinato em *Intruder in the dust* (*O intruso*), de 1948; onde ocorrerá a tragédia dos Compson; condado que será palco para a sevícia de Temple Drake em *Sanctuary* (*Santuário*), de 1931; que verá a epopeia da trágica família Bundren ao levar o corpo da matriarca à cidade de Jefferson, bem como o apagar da chama vital para Joe Christmas em *Luz em Agosto*; que acompanhará a ascensão e a queda de Thomas Sutpen em *Absalão, Absalão!*, a tomada de todo o condado pelos valores carreados pelos Snopes na trilogia *O povoado*, *A cidade* e *A mansão*.

Yoknapatawpha, condado fictício localizado no extremo norte do Estado do Mississippi, cuja principal cidade, Jefferson, parece ter sido inspirada em Oxford, maior cidade no condado de Lafayette (esse real), distante 100 km de Memphis. À ideia geral de que o condado é um mundo completo e fechado, Otto Maria Carpeaux acrescenta que "a inspiração é tão moralizante, embora menos segura, como a do inferno dantesco. Os acontecimentos terríveis

---

[45] Cf.: GLISSANT, Édouard. *Faulkner, Mississippi*; tradução Matilde París. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 49.

em Yoknapatawpha, sejam mesmo parcial ou totalmente observados na realidade do Sul, são fábulas de significação universal".[46]

O artifício de criar um mundo próprio para os desdobramentos das histórias constituía técnica ficcional que Faulkner admirava em Balzac, segundo o próprio autor afirma na entrevista concedida à jornalista Jean Stein, em 1956. Questionado se lia os autores contemporâneos, Faulkner respondeu que os livros que lia eram os mesmos que havia conhecido e amado na juventude, entre eles cita Balzac, autor que "criou um mundo intacto de sua propriedade, um fluxo sanguíneo correndo através de vinte livros".[47]

Faulkner também quis ter seu próprio mundo e o mapa desse território foi inserido no romance *Absalão, Absalão!*, com dados sobre o tamanho (2.400 milhas^2) e o número da população (15.611 pessoas), além do acréscimo "William Faulkner, único dono e proprietário". Ao final de nosso ensaio consta o mapa de Yoknapatawpha. Alertamos, contudo, que se trata de terra alheia. Não pertence ao leitor, embora o proprietário permita a observação.

A força mítica do condado reside em sua concentração. Nele se aloja todo um mundo perdido, transcendendo a simples ideia do Sul anterior à Guerra Civil, englobando um domínio anterior à própria ideia de Sul: uma terra em que o rito permitia o renascimento do mito, na qual a caça anual de Isaac McCaslin permitia-lhe reavivar os conceitos de honra, pureza, justiça, equilíbrio, divindade, supremacia. Elementos essenciais à manutenção de uma sociedade familiar como era a sulista. Neste local, Faulkner condensa

> [...] um tempo perdido para sempre, o da unanimidade, o da participação, o da não separação da natureza, o tempo das origens, ou seja, anterior à propriedade, a escravatura, ao benefício, o tempo que os caçadores numa determinada época do ano se esforçam ritualmente em fazer renascer e em reviver. Sem passar por essa visita a inocência original, não se pode compreender como o resto da obra conflui dissimuladamente. O condado inteiro seria uma forma, sob personificações muito diferentes, de sofrer a perda desse momento (GLISSANT, 2002, p. 53).

Entretanto, em *O som e a fúria* o Condado subjaz em segundo plano e essa mesma concentração se desloca à velha mansão dos Compson. Talvez porque não ocorram grandes deslocamentos pelo território, como em *Enquanto agonizo* e *Luz em agosto*, e nem os Compson mantenham grandes relações sociais com as demais famílias da cidade, como em *Sartoris*. A

---

[46] CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011, p. 2739. Volume Único Digital.

[47] FAULKNER, William. The art of fiction, n. 12. In: *The Paris Review*, 1956, n. 12, Spring. Entrevista concedida a Jean Stein. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>. Acesso em: 12 jul. 2014.

casa faz-se o universo dos Compson e dali só se afastarão quando maculados pelo pecado, a fim de ser encarcerados num manicômio, dar cabo da própria vida ou entrar na completa indiferença.

A propriedade da terra concentra-se de tal modo na figura da casa, que temos a percepção equivocada de ela compor o único bem material restante aos Compson. À casa principal, somam-se a cocheira, a horta, a cabana dos criados e o terreno que os circundam. Certamente uma porção de terra muito restrita em relação ao tamanho original. Também o estado dessas construções nos remetem ao seu ocaso. Embora no romance não haja uma parte específica descrevendo a propriedade, são possíveis algumas considerações.

Quando Luster e Benjy passam pelo estábulo, assim descreve-se o local: "As baias estavam todas abertas. Você não tem mais nenhum pônei pintado pra montar, disse Luster. O chão estava seco e empoeirado. O telhado estava caindo. Os buracos tortos estavam cheios de um amarelo que rodava".[48] A decrepitude do local amolda-se à situação econômica da família, queixa constante de Jason na terceira parte do romance. Ainda na casa-grande vislumbramos os indícios da decadência. Na narrativa de Jason, por exemplo, é dito que "Ben foi até o trecho escurecido da parede onde antigamente ficava o espelho"[49] e, posteriormente, Caroline se compadece por Jason, pois,

> Quando começaram a vender as terras para o Quentin poder estudar em Harvard, eu disse ao seu pai que ele tinha que fazer uma coisa igual por você. Então, quando Herbert se ofereceu para empregar você no banco, eu disse: agora o problema do Jason está resolvido, e quando as despesas começaram a se acumular e fui obrigada a vender a mobília e o resto do pasto, escrevi a ela na mesma hora porque, eu disse, ela há de entender que ela e Quentin tiveram as partes deles e uma parte da do Jason também, e que agora cabia a ela dar uma compensação a ele (FAULKNER, 2004, p. 254).

Os fatos narrados por Caroline ocorreram dezesseis anos antes. Talvez o espelho fizesse parte da mobília vendida, mas ainda que não, sua perda se deu "antigamente". Para ter tempo de escurecer a parede, tratava-se de peça que há muito estivera no mesmo local. Não houve reposição do mobiliário, tampouco o apuro de se resolver o problema da mancha escurecida na parede.

---

[48] FAULKNER, 2004, p. 14.

[49] FAULKNER, 2004, p. 248.

Assim também ocorre com o aspecto externo da casa: “Chegaram ao portão e entraram. Na mesma hora Ben começou a choramingar outra vez, e por algum tempo todos ficaram olhando para a casa quadrada e sem tinta, com o pórtico apodrecido”;[50] ou, ainda, “os vestígios das alamedas e gramados destroçados, cobertos de mato, a casa que há tanto tempo precisava ser pintada, as colunas descascadas do pórtico”.[51] Não há manutenção para conservar os bens materiais da família, como se a falta de cuidado antecipasse a certeza de que a casa jamais voltará a abrigar um Compson.

A velha casa torna-se metonímia da decadente aristocracia sulista. O desmantelamento da primeira acompanhará o esfacelamento da última. Logo, cada palmo perdido de terra, cada madeira deteriorada na casa refletem a desestruturação irrevogável da tradição familiar: a perda de pureza em Caddy, o individualismo de Jason, o suicídio de Quentin, a castração de Benjy.

Consequentemente, a aquisição da casa pelo clã Snopes e sua posterior transformação em empreendimento imobiliário possui imenso simbolismo. Tem-se a conquista, efetiva agora, do Sul pelo Norte, mais especificamente por seu modelo econômico e os valores que o acompanham. A perda da casa representa o verdadeiro desfecho da Guerra da Secessão em Faulkner, não obstante, em *O som e a fúria*, signifique muito mais: “a escura e sinistra casa dos Compson, o lugar de toda perda no romance”.[52]

Dessa forma, se no conjunto da obra faulkneriana, o condado de Yoknapatawpha equivale a um microcosmo de toda sociedade, em *O som e a fúria* essa representação será encontrada na casa. É como se observássemos descortinar nas páginas do romance verdadeiro Olimpo, morada não apenas dos deuses, mas de todos os valores sociais. Porém, se os valores sulistas estão fraturados, é coerente que o autor apresente a casa como ambiente escuro e ameaçador, não mais como espaço de acolhimento e proteção.

A casa como símbolo da queda foi utilizada desde o romantismo nos EUA. Pode ser encontrado em “The fall of the house of Usher”, de Poe, ou *The house of seven gables*, de Hawthorne, e no próprio Melville, se entendermos o *Pequod*, navio destinado ao naufrágio por um imenso cachalote, como uma habitação. Mas existem diferenças.

---

[50] FAULKNER, 2004, p. 289.

[51] FAULKNER, 2004, p. 318.

[52] POLK, Noel. Trying not to say: a primer on the language of The sound and the fury. In: POLK, Noel. *New essays on The sound and the fury*. New York: Cambridge University Press, 1993, p. 146: “the dark and forbidding Compson house, the locus of all loss in the novel”.

Enquanto no romantismo, a queda ocorre veladamente, possuindo caráter privado, em Faulkner a derrocada apresenta-se explícita, pública. Inexiste motivo para não o ser, uma vez que sua catástrofe simboliza a de todo um grupo social. Se no romantismo, em especial com Poe, inaugura-se o uso da dimensão familiar como quintessência do horror americano, conforme atesta Atwood (2013), podemos infere que Faulkner, muito embora não se utilize de peripécias fantásticas em sua obra, avança o símbolo quando dele se utiliza para criar o ambiente necrosado.

Após estas considerações, cremos poder sustentar que a casa dos Compson se constrói como símbolo, entendido aqui como qualquer unidade que se apresente em qualquer estrutura literária "que possa ser isolada para receber atenção crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usada com algum tipo de referência especial (que é o que geralmente se considera ser o sentido de símbolo) são todas símbolos quando elementos distinguíveis na análise crítica".[53]

Dentro de uma tradição literária (seria interessantíssimo estudo sobre a construção desse símbolo na literatura estadunidense), este símbolo expande-se e ganha forma de arquétipo: "O símbolo nessa fase é a unidade comunicável à qual dou o nome de arquétipo: ou seja, uma imagem típica ou recorrente. Por arquétipo, quero dizer um símbolo que conecta um poema a outro e, desse modo, ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária".[54]

Na literatura, esse arquétipo mostra-se paradoxal: pode ser prisão ou abrigo, representar a criação do indivíduo ou sua violação, local de harmonia ou violência.[55] Em Faulkner, quase sempre o arquétipo se aloca no segundo extremo do paradoxo. A opressão, a violência, albergadas pelo lar, ocorrem, por exemplo, nas obras *Enquanto agonizo*, *Absalão, Absalão!*, *"*Uma rosa para Emily", *Santuário*, *A mansão* e, obviamente, em *O som e a fúria*. Neste sentido, se a casa matricial, podendo simbolizar-se no Éden ou no útero, é local para o qual sempre se pretende retornar, pois espaço de gênese, criação ou recriação, em Faulkner se dará o oposto: *locus* de morte e destruição, entropia necessária para um novo começo. Por esse estatuto, Glissant (1996) assinala a necessidade em nomear uma nova classe de origem, a diagênese, espaço criador não mais pertencente a Eros, senão a Tânatos.

---

[53] FRYE, 2014, p. 188.

[54] FRYE, 2014, p. 221.

[55] MARTIN, Kathleen (Ed). *O livro dos símbolos*: reflexões sobre imagens arquetípicas. Köln, Germany: Taschen, 2012.

Essa característica encontrada no arquétipo *casa* nos permite aproximar o romance faulkneriano de *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso,[56] *Deus de Caim* (1968), de Ricardo Guilherme Dicke; *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar; *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. O rol não é taxativo, mas exemplifica bem a diversidade e a forte presença desse arquétipo na literatura brasileira. Uma explicação para a recorrência desse arquétipo na literatura americana pode ser o fato de a estrutura principal do mito da plantação, ou seja, a casa-grande e a senzala, ter sido a mesma no Brasil, Caribe e no Sul dos Estados Unidos.

Em *Cavalier and Yankee*, Taylor defende, entre outras assertivas, que a literatura sulista estadunidense nasce como braço da literatura rural inglesa, porém efetuando as adaptações necessárias: a casa de campo torna-se a casa-grande e a plantação, os nobres proprietários de terra metamorfoseiam-se em plantadores senhoris, os arrendatários em escravos negros. Justamente essa estrutura, que fundamentava o ideal sulista, será desconstruída no romance de Faulkner. Nesse sentido, como Glissant (1996) enfatiza, o título de Gilberto Freyre continua sendo de exatidão espantosa.

Em *O som e a fúria*, embora Dilsey seja tratada como um membro da família, intervindo, até mesmo fisicamente, nas desavenças e na rotina da casa, o próprio Apêndice não deixa dúvidas: ela, seus filhos T.P. e Frony e seu neto Luster não eram Compson, apenas negros. A diferença social por raça, outra característica do mito da plantação, evidencia-se toda manhã, quando Dilsey repete os mesmos gestos: "Ela entrou na cozinha, acendeu o fogo e começou a preparar o café da manhã. No meio dessa tarefa parou, foi à janela e olhou em direção a sua cabana, então foi até a porta, abriu-a e gritou para a chuva. 'Luster!'".[57] Não pertencia àquela casa, à qual servia há tempos. Residia em sua cabana, provavelmente mais próxima dos estábulos que da casa-grande. Ainda assim, e talvez exatamente por isso, diferente dos Compson, eles resistiram, como salienta Faulkner ao encerrar o Apêndice.

De alguma forma o mito da plantação fez as vezes de história de origem na sociedade sulista, "constituía os valores, as atitudes e as crenças que os sulistas brancos expressavam em suas atitudes para com a própria região, a família, a relacionamento entre raças e gêneros, e

---

[56] Na condição de jornalista e de escritor, Lúcio Cardoso encontrou-se com William Faulkner na cidade de São Paulo durante a visita do escritor estadunidense em 1954. Faulkner veio ao Brasil para participar do I Congresso Internacional de Escritores, um dos eventos para comemorar o IV Centenário da cidade paulista. A passagem de Faulkner foi tratada no romance *Dias de Faulkner*, de Antônio Dutra. Cf.: DUTRA, Antônio. *Dias de Faulkner*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

[57] FAULKNER, 2004, p. 260.

entre a elite e as massas".[58] Desse modo, legitimando a escravidão, o sexismo e a sociedade rigidamente estratificada. De base cristã, a lenda tratava o Sul como um novo Éden, local destinado às façanhas de seu herói: o cavaleiro sulista.[59]

Esses novos mitos guardam diferenças em relação aos mitos tradicionais. O principal deles esteia-se, sem dúvida, em sua origem escrita e não oral. O mito da plantação surge e se fortalece no século XIX, num momento de busca pelas características nacionais. A mesma busca ocorreu em todo o território norte-americano, originando diferentes lendas.

> A vida e a história da Nova Inglaterra foram cuidadosamente revistas e o símbolo tradicional da Nova Inglaterra, o lendário Yankee, tornou-se uma figura de ressonância nos escritos de Irving, Cooper, Hawthorne e escritores menores. De modo similar, o fazendeiro sulista começou a assumir seu personagem lendário como um aristocrata do novo mundo em obras de ficção popular, [...] no mesmo período tornou-se familiar o herói do oeste selvagem nas peças como *Leão do Oeste*, de James Kirke Pauding e em vários livros sobre David Crockett (TAYLOR, 1993, p. 20).

Taylor ainda argumenta que as diferenças de concepção dos mitos de origem entre Norte e Sul mantêm menos relação com as particularidades de sua colonização do que com os aspectos de sua literatura, acrescentando que esta se constituía num reflexo do fermento social e intelectual existente. Segundo o autor, o primeiro romance a empregar a plantação como elemento simbólico na estrutura narrativa seria *The Valley of Shenadoah* (1824), de George Tucker. Contudo, o tema só retornaria com força quase uma década depois, quando John Pendleton Kennedy publicaria "Swallon Barn", em 1832, e William Alexandre Caruthers, *The Kentuckian in New York* e *The Cavaliers of Virginia*, ambos em 1834, e *Knights of the Horseshoe* em 1841. Em comum, o fato de descreverem a vida no Sul agrícola, empregando os elementos típicos desse modelo: o cavaleiro, a dama casta, o bom senhor, o temor religioso, o negro pueril, acolhido e bem tratado pelo senhor, a punição ao mal.

---

[58] KING. In: FAULKNER, 1994b, p. 249: "constituted the values, attitudes, and beliefs that white Southerners expressed in their attitudes toward the region, itself, the family, the relationship between the races and sexes, and between the elite and the masses".

[59] O *southern cavalier* representou o auge da sociedade sulista anterior à Guerra Civil. O termo definia os ideais cavalheirescos que moviam aquela sociedade aristocrática e agrária: honra, gentileza, justiça, coragem, habilidades no combate, qualidades que se concentravam no senhor da plantação e o aproximavam do cavaleiro medieval; simbolizava também uma oposição à figura do *Yankee*, indivíduo nortista movido por inescrupulosos anseios de riqueza. Após a Secessão, o cavaleiro perdeu relevância social e parte de suas qualidades migrou para a figura do soldado confederado. Ainda assim, o intrépido herói foi constantemente recuperado pela literatura sulista. Cf.: TAYLOR, William R. *Cavalier & Yankee*: the old south and American national character. New York: Oxford University Press, 1993.

Portanto, esse modelo literário foi mais longevo que a própria estrutura social representada. Em 1936, sessenta anos após o desfecho da Guerra Civil, publicou-se o romance *Gone with the wind*, de Margareth Mitchell, que recupera o mito da plantação com todos os seus elementos intactos, promovendo um retorno saudosista a uma nação fictícia na qual os negros escravos eram bons e bem tratados, enquanto aqueles negros que aceitavam a liberdade se transformaram em vândalos, estupradores, ladrões, a ameaçar a pureza das jovens damas e a honradez do cavaleiro sulista.

Em 1936, Faulkner publicou *Absalão, Absalão!*, romance construído sobre as bases do mito da plantação, no qual, ao contrário de Mitchell, o autor presta-se a desconstruí-lo ao representar em Thomas Sutpen o modelo desvirtuado de Cavaleiro Sulista. Sutpen constrói sua fortuna utilizando-se de meios imorais, atenta contra a castidade de jovens mulheres, galhofa dos preceitos religiosos que guiam a comunidade, relaciona-se sexualmente com suas escravas, permite que ocorra o incesto dentro de sua casa e estimula o fratricídio.

Assim como em *O som e a fúria*, a casa figura como o espaço da derrocada, o símbolo de ascensão e queda de um modelo: ao fim, a casa será consumida pelas chamas junto com Henry Sutpen, o filho fratricida, como se num ritual de expiação. Restará dos Sutpen um último membro, Jim Bond, o neto mestiço de Thomas, jovem acometido por sérios problemas mentais, característica que o aproxima de Benjy.

Sobre o mito da plantação, dissemos que possui origem escrita, não oral. De fato, foi por meio do romance sulista que o mito se difundiu e fortaleceu, ampliando os fatos históricos ocorridos ao transformá-los em histórias exemplares. Então, não seria o caso de o tratarmos antes como lenda? As duas definições são encontradas nos estudos teóricos acerca do fenômeno. Taylor (1993) prioriza o termo lenda (*legend*), enquanto Tindall (1989) defende a utilização do termo mito (*myth*).

> Deixando de lado por um momento as múltiplas conotações do termo, podemos dizer que os mitos sociais em geral, incluindo os do Sul, são imagens mentais que simplesmente retratam o padrão daquilo que um povo acha que é (ou deveria ser) ou daquilo que alguém acha que ele é. Elas tendem a desenvolver ideias abstratas em termos mais ou menos concretos e dramáticos [...]. O mito é o controle de uma poderosa imagem, que doa significado filosófico aos fatos rotineiros da vida; isto é, que tem valor à organização da experiência (TINDALL, 1989, p. 02). [60]

[60] TINDALL, George B. Mythology: a new frontier in Southern history. In: GESTER, Patrick; CORDS, Nicholas (Ed). *Myth and southern history*: the old south. Champaign, IL: Illinois University, 1989, p. 02, v. 01: "Setting aside for the moment the multiple connotations of the term, we may say that social myths in general, including those of the south, are simply mental picture that portrays the pattern of what a people think they are (or ought to be) or what somebody else thinks they are. They tend to develop abstract ideas in more or less concrete and

F. Garvin Davenport Jr. (1970) opta pelo termo mito em *The myth of Southern history*, estudo no qual dedica todo um capítulo a William Faulkner. Nossa opção por entendê-lo como mito refere-se a sua estrutura e função. Já defendemos, no ensaio inicial, que a questão do meio utilizado para difusão do mito, oral ou escrito, não representa elemento condicional para seu estatuto mítico, e também dissemos sobre sua função o caráter de mito de origem, a definir os preceitos básicos a serem seguidos pelos membros da comunidade. Quanto a sua estrutura, o que difere o mito das demais histórias é seu caráter cíclico, porque ele necessita de ritos que o renovem e propiciem sua continuidade.

Nos contos sobre os três outonos de Isaac MacCaslin, vimos como a caça foi utilizada como elemento ritualístico de iniciação na estrutura narrativa, renovando o mito do cervo e do urso. Porém, sendo incapaz de encontrar continuidade entre os novos membros no conto final, o mito aloja-se numa situação paradoxal: encontrará seu fim com MacCaslin e a eternidade com Faulkner. Talvez por isso Coindreau nomeie Faulkner como uma espécie de servo dos velhos mitos, no prefácio da edição francesa de *The wild palms* (*Palmeiras selvagens*).

Em *O som e a fúria*, Faulkner optará por explorar outra face do rito: sua recorrência. Embora muitos elementos permitam observar a existência da circularidade no romance – Glissant (1996), por exemplo, a demonstra no emprego ritual de certos símbolos – nos deteremos, neste ensaio, na problemática dos nomes e na ação cíclica.

Na árvore genealógica da família repetem-se constantemente os nomes Jason e Quentin, quatro vezes cada, para sermos exatos. Tanto quanto o sobrenome, o primeiro nome no mito da plantação tem por finalidade garantir o sentimento de pertencimento do novo membro não só à família, mas à sociedade. Levar o nome do pai ou do avô garante a "originalidade" do herói sulista. Em Faulkner, os nomes avançam na representação, praticamente definindo o destino das personagens, como se essas retornassem para cumprir sempre o mesmo papel. Se o nome imobilizava a sina das personagens, alterá-lo poderia ser a única forma de escapar às Moiras. O nome Benjy, por exemplo, substituiu Maury, o de batismo, como uma tentativa de a mãe alterar a sorte do filho mentalmente retardado.

---

dramatic terms. [...] A myth is a large, controlling image that gives philosophical meaning to the facts of ordinary life; that is, which has organizing value for experience".

> Isso mesmo, disse Dilsey. Acho que a próxima a chorar vais ser eu. Acho que o Maury vai deixar eu chorar no colo dele um pouco, também.
> O nome dele agora é Benjy, disse Caddy.
> Como é que pode, disse Dilsey. Ele ainda não gastou o nome que deram quando ele nasceu.
> Benjamin é da bíblia, disse Caddy. Esse nome é melhor pra ele que Maury.
> Como que é melhor, disse Dilsey.
> A mãe falou que é, disse Caddy.
> (FAULKNER, 2004, p. 56)

A recorrência do nome e o destino que este traz em seu lastro, observa-se em Quentin, filha de Caddy, quando Caroline queixa-se com Jason: "'Eu queria que vocês se dessem bem', ela diz. 'Mas ela herdou toda a teimosia da família. A do Quentin também. Na época eu pensei, com a herança que ela já tem, e ainda por cima dar a ela o mesmo nome dele. Às vezes eu acho que ela é um castigo que eles dois me impuseram'".[61] O motivo do desabafo reside justamente no fato de Caddy ter dado à filha o mesmo nome do irmão suicida, selando, com isso, o destino da menina. O objetivo de Caddy era homenagear o irmão, por quem possuía grande afinidade, permitindo que o nome não fosse esquecido e perdurasse na figura da filha.

Quentin também é o nome do sexto (Quentin MacLachan Compson) e do terceiro (Governador Quentin MacLachan Compson) ascendentes. O primeiro, cavaleiro sem espada, sofrendo a derrota na luta contra um rei inglês, foge do campo de batalha de *Culloden Moor*;[62] do segundo, sabe-se que foi "o último Compson que não fracassaria em tudo, menos na longevidade e no suicídio".[63] Fugindo da derrota, o mais antigo Quentin encontra guarida em Kentucky e consegue iniciar uma dinastia; já Quentin, irmão de Caddy, fracassado em suas tentativas de honrar a queda moral da irmã, encontra refúgio no suicídio, contribuindo para o encerramento da família Compson.

Conhecemos o terceiro narrador pelo nome Jason Compson. Contudo, o mesmo ocorre com seu pai, Jason Richmond Lycurgus Compson, homem triste, advogado ordinário, literato e alcoólatra. Ao avô, general fracassado nas batalhas de *Shiloh* e *Ressaca*, ocorridas em 1862 e 1864, respectivamente, e ao tetravô, responsável por induzir Ikkemotubbe, o chefe Chickasaw, a aceitar uma égua em troca de uma milha quadrada de terras, incidiu o mesmo nome, Jason Lycurgus Compson. Variações do mesmo tema, portanto. O narrador herdará no nome a

---

[61] FAULKNER, 2004, p. 253.

[62] A Batalha de *Culloden Moor* (1746) deu-se na Escócia entre as tropas do governo britânico e os Jacobitas, que pretendiam o retorno ao trono de Charles Edward Stuart, e terminou com a vitória do governo Inglês.

[63] FAULKNER, 2004, p. 317.

desonestidade e o ímpeto para o fracasso. Último homem são da família, se recusará a ter descendentes. Com ele, morrerá o nome Compson.

Ainda sobre a recorrência dos nomes e seus respectivos destinos na genealogia da família, ocorre um fato interessante quando o autor destina ao Governador Quentin, cujas atividades políticas ocorreram no período anterior à Guerra Civil, representar o último Compson a não fracassar. A Guerra da Secessão surge como instante de ruptura da história familiar, pois, a partir de seu início, todos os seus membros falharão em suas atividades. A fortuna coloca-se inalcançável. Os Compson passam a representar valores extintos, aquela terra já não lhes pertence, rompe-se a conexão do homem com seu latíbulo.

Há no romance *O intruso*, também de Faulkner, uma passagem que demonstra bem os vínculos do homem com os valores da terra:

> [...] o barro, a terra que nutrira seus ossos e os dos seus antepassados por seis gerações e ainda o estava formando não apenas um homem específico, não apenas com as paixões e as aspirações e crenças de um homem mas as específicas paixões e aspirações e convicções e maneiras de pensar e agir de uma espécie e mesmo de uma raça específica (FAULKNER, 2012, p. 165).

Entretanto, após a Guerra, isso se perdeu. Esse homem específico, gerido pelo barro do Sul, tornou-se inadequado, permitindo a ocupação da terra e a transformação radical de seus valores pelos Snopes. Os nomes recuperam um tipo de herói que já não possui espaço para a ação; como se após o crepúsculo dos deuses, fosse evocado Siegfried para uma terra na qual inexistem Fafner e Brünnhilde. A recorrência dos nomes levará Glissant a aproximar a narrativa de Faulkner das grandes sagas fundadoras.

> [...] entre os Compson se alternam os Jason e os Quentin, homens e mulheres, como entre os Sartoris, os Bohn, e os Bayard, e como também nas grandes sagas fundadoras da Islândia, os nomes se repetem de geração em geração, ao ritmo das mesmas usurpações, raptos, violações e assassinatos e dos mesmos infortúnios (GLISSANT, 1996, p. 49).

A diferença encontra-se no fato de vermos se desdobrar não um mito de fundação, mas de queda, de esfacelamento de um povo. Na recorrência ritualística dos nomes, o mito da plantação procura sobreviver resgatando os grandes feitos que se atribuíam aos antigos. Todavia, fadado ao fracasso, o rito se deteriora com a sociedade, produzindo o modelo final de homem decaído, responsável por desencadear o ocaso: “Tradicionalmente, o canto épico e o desvelamento trágico têm por finalidade devolver a unidade perdida, e sua intervenção garante

que esta será recuperada. A intervenção faulkneriana consente com a impossibilidade do retorno ao equilíbrio, é o que lhe dá força e novidade".[64]

A circularidade também ocorre nas ações que constroem o enredo. Exemplificaremos com uma imagem, talvez a mais simbólica do romance. A cena de Caddy, aos sete anos, subindo numa pereira para espiar o quarto da avó, deixando ver os fundilhos sujos de lama de sua calcinha aos irmãos que não haviam tido coragem para acompanhá-la: "Ele foi e levantou Caddy até o primeiro galho. Vimos os fundilhos da calcinha dela sujos de lama. Então não vimos mais Caddy. Ouvíamos o barulho da árvore".[65]

A importância dessa imagem reside no fato de ela ser a própria gênese do romance, conforme atestou Faulkner em vários momentos.[66] As narrativas que constituem o livro teriam sido tentativas frustradas de explicar a imagem simbólica. Na cronologia do enredo, embora a família já estivesse decadente, o quadro é o prenunciador de todo o mal que se abaterá sobre os últimos Compson, pois o *leitmotiv* do romance, se assim podemos chamar, abriga-se a promiscuidade de Caddy.

A própria pereira imprime grande simbologia para alimentar o quadro; não é raro vê-la associada à edênica árvore da vida,[67] como feito por Katherine Mansfield para representar o estado de espírito de Bertha Young no conto "Bliss". Ao macular a árvore, ao não respeitar os preceitos de castidade necessários à dama sulista, Caddy incidirá na perda da inocência, estendendo a queda para o todo social. Seus pecados ecoarão em sua filha bastarda, Quentin. "É como eu digo, o sangue sempre acaba se manifestando. Quem tem sangue assim é capaz de qualquer coisa".[68] Eis a frase de Jason para definir a circularidade das ações: um problema de sangue.

De fato, Quentin demonstra a mesma imoralidade; renuncia, assim como a mãe o fez, a figurar numa sociedade decrépita. A ela incumbirá concluir o movimento que a mãe iniciara aproximadamente três décadas antes: após roubar as economias de seu tio Jason, descerá pela mesma Pereira, agora em flor, para empreender fuga do lar, no qual nunca encontrou verdadeiro

---

[64] GLISSANT, 1996, p. 99.

[65] FAULKNER, 2004, p. 39.

[66] Cf.: VÁRIOS. *As entrevistas da Paris Review*, v. 1; tradução Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 20; conferir também: FAULKNER, 1994b; FAULKNER, William. Introduction to The sound and the fury, 1946. In: MERIWETHER, 2004, p. 296.

[67] Cf.: LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 26.

[68] FAULKNER, 2004, p. 232.

afeto. A árvore, agora um símbolo deslocado, não mais a indicar a vida, senão a morte da família Compson e, com ela, de todo o mito da plantação.

Deslocamento parece ser a palavra chave para compreendermos a utilização da narrativa mítica na composição da obra faulkneriana. Quer analisemos a construção das personagens, quer as ações por eles empreendidas, surgem-nos como mitos deslocados de sua função primeva, como se houvessem adquirido novas roupagens, opostas às originais, com o advento do mundo moderno. Assim, o que pertencia a Eros, retorna como Thânatos; o valente herói transmuta-se em seu pastiche covarde; a pureza feminina em imoralidade sexual.

Esse modo específico de reorganizar os mitos e os símbolos arquetípicos na literatura foi descrito por Northrop Frye, ao identificar na literatura três formas possíveis de trabalhar a estrutura mítica: o *mito não deslocado* – normalmente voltado a deuses e demônios situados em espaços apocalípticos (paraísos) ou demoníacos (infernos); *romântica* – na qual se observam os padrões míticos implícitos num mundo associado à experiência humana; *realista* – que privilegia o conteúdo e a representação.

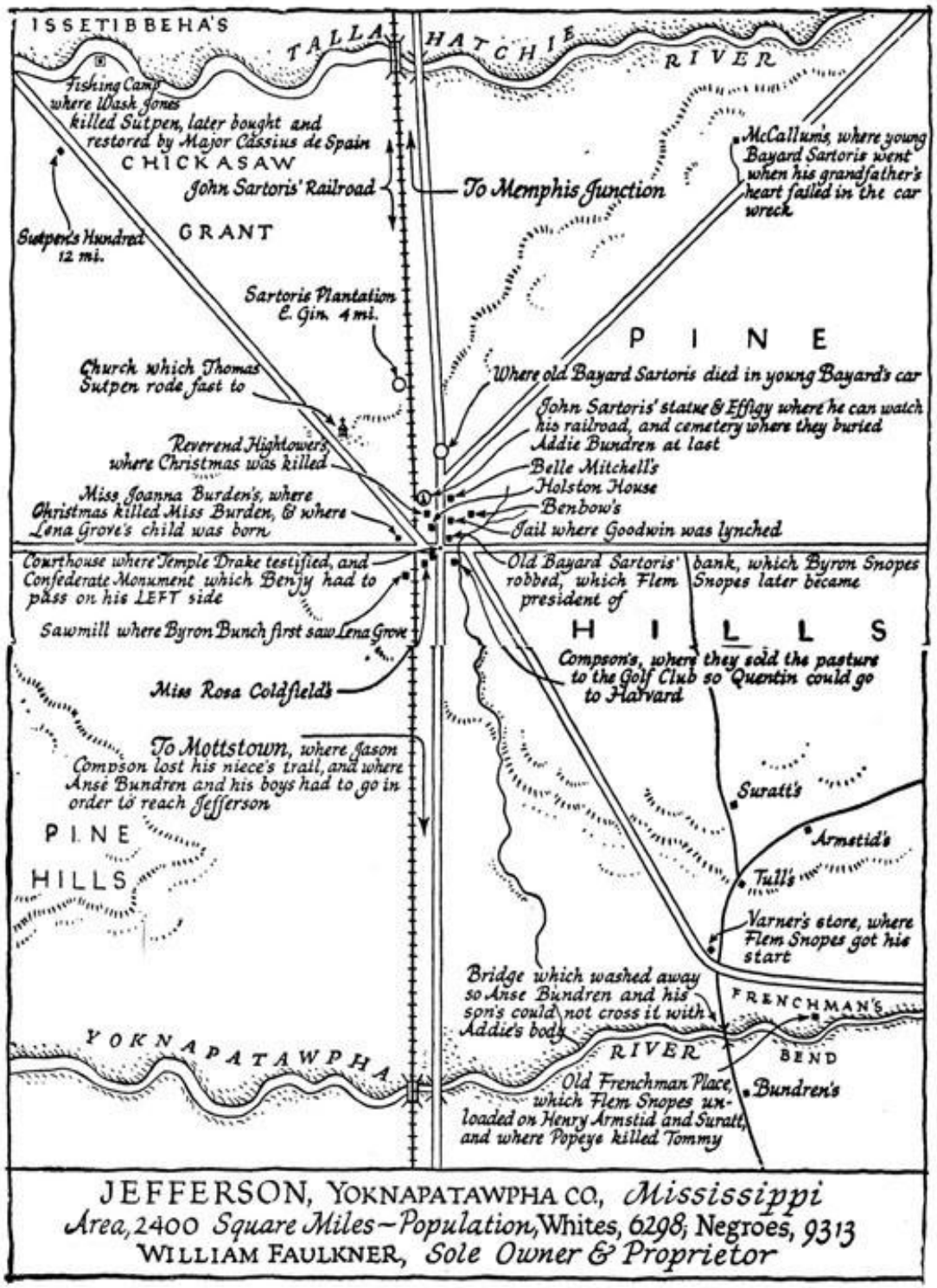
As duas últimas formas utilizam-se do *deslocamento* mítico: "O princípio central de deslocamento é aquilo que pode ser identificado metaforicamente em um mito e somente pode ser ligado no romance por alguma forma de símile: analogia, associação significante, imagens incidentalmente atreladas, e assim por diante".[69] Em especial, a forma *realista* converge com o "método mítico" identificado na obra de James Joyce por T. S. Eliot.

O deslocamento mítico evidenciou-se na abordagem geral que demos à construção do enredo de *O som e a fúria*. O padrão mítico se deixa perceber na estruturação de certas figuras arquetípicas, ações ritualísticas e procedimento da circularidade. Mas, como o próprio Faulkner enfatizava, a obra na verdade é quatro, pois as unidades narrativas que marcam cada parte do romance podem ser lidas de modo autônomo, como se fossem novelas ou tentativas frustradas de se iniciar um romance.

Portanto, para averiguar como o autor edificou as partes constitutivas do romance, nos próximos ensaios analisaremos separadamente cada narrativa. Cremos que esse procedimento analítico contribuirá para uma visão amplificada da obra e permitirá a identificação pormenorizada dos símbolos e arquétipos recuperados e deformados por Faulkner na criação de assombroso romance.

---

[69] FRYE, 2014, p. 264.



Mapa de Yoknapatawpha

Fonte: http://people.virginia.edu/~sfr/FAULKNER/09mapsf.html[70]

[70] Disponível em: <http://people.virginia.edu/~sfr/FAULKNER/09mapsf.html>. Acesso em: 13 jan. 2015.

4 A CRIANÇA E O PRESENTE ABSOLUTO

Benjamin Compson. Aproximadamente três décadas de vida. Habilidade cognitiva semelhante à de uma criança de três anos. Não registra relações temporais claras; passado e presente se lhe interpõem em revolteio absurdo. Seu mundo limita-se a poucos espaços: a casa, a cerca, o gramado, o jardim, a carruagem, o cemitério. Suas experiências cotidianas são miscelâneas de ações e fatos desconexos (ao menos sob a lógica da razão). Incapaz de falar, comunica-se por lamúrias. Seu referente jamais é a palavra escrita; guiam-no o som e as imagens. Seu discurso, desarticulado, constrói-se a partir de fragmentos dispersos da memória, acionados por espécies de "gatilhos": o nome da irmã, os cheiros, certas paisagens. Eis a breve descrição do narrador, a quem incumbe ser o cicerone inaugural nesta viagem à família e à sociedade dos Compson.

Benjy, apesar de seu retardamento mental ou, talvez, justamente por causa dele, apresentar-se-á como o narrador mais confiável do romance. Ele não defende pontos de vista, não argumenta em razão disso ou daquilo, não tem necessidade de enganar para obter vantagens, nem de alterar os fatos para que sejam menos penosos à consciência. Ele relata uma verdade: a sua. Não obstante, sendo produto de uma mente conturbada (a definição não é a melhor, mas a utilizaremos por enquanto), permite que o leitor se apodere dos fatos sem fortes influências.

Essa paradoxal condição do narrador foi notada por Noel Polk, que assim o definiu: "propriamente falando, Benjy não é um narrador [...]; ele é meramente um filtro, e não necessariamente um filtro que ordena os milhares de impressões processados diariamente, que podem continuar tão confusas a ele quanto são ao leitor".[71] Um exemplo retirado da narrativa ilustra o aspecto mental de Benjy. No início do romance, ao observar os jogadores de golfe afastando-se de seu campo de visão, diz que: "eles estavam tacando pequenino, do outro lado do pasto".[72]

---

[71] POLK, Noel. *New essays on The sound and the fury*. New York: Cambridge University Press, 1993, p. 144: "Properly speaking, Benjy is not a narrator at all [...]; he is merely a filter, and not necessarily an ordering one, for thousand of sense impressions he processes every day, which may remain just as confusing for him as they do for readers".

[72] FAULKNER, 2004, p. 5.

Benjy mostra-se inábil em reconhecer elementos simples, como a perspectiva na paisagem. Sua descrição da cena o aproxima do artista primitivo ao retratar em paredes milenares os vestígios de seu dia ou ao pintor medieval representando nas telas seus medos e desejos. Em comum aos três, o fato de simbolizarem um mundo planificado. À mente bidimensional de Benjy, os homens, ao se distanciarem de seu campo, efetivamente se tornam (e não se aparentam) menores.

A limitação de Benjy estende-se a outros campos. Na linguagem, por exemplo, não admite sinônimos. Para ele um som representa sempre o mesmo objeto, e certo objeto só pode ser simbolizado por determinado som. Seu universo linguístico, embora vasto de significados, é limitado quanto aos significantes, conforme concluem Kaluza (1979) e Polk (1996). O som "caddy" sempre o remeterá à irmã Candance, por quem Benjy mantém forte vínculo memorialístico e emocional. Nunca pensará nela como "irmã" ou "garota"; Candance é sempre Caddy. Portanto, quando ouve dos jogadores de golfe o grito "caddie", não se lhe reporta à mente o auxiliar responsável por carregar os apetrechos do praticante desse esporte, mas a sua Caddy.

Da mesma forma, "água" nunca será "neve", "gelo", "vapor". Qualquer que seja seu estado físico, Benjy a descreve como "água"; condição que lhe permite momentos de extrema poeticidade. Um desses casos ocorre num dia de inverno, em que, acompanhado pela irmã, deparam-se com o riacho congelado: "'Congelou'. disse Caddy. 'Olha só'. Ela quebrou um pedaço da água e encostou no meu rosto".[73]

Os exemplos multiplicam-se em sua narrativa: "O sol estava frio e forte", "[...] corremos pelas folhas barulhentas e cheias de sol", "A árvore das flores perto da janela da sala não estava escura, mas as árvores cheias estavam. A grama zumbia ao luar, e minha sombra seguia pela grama", "Quentin olhava para o fogo. O fogo estava nos olhos e na boca de Quentin. A boca estava vermelha".[74] O mundo de Benjy é sinestésico.

Além disso, vivencia o mundo como se estivesse diante de uma imensa poesia de som e fúria. A palavra desdobra-se diante dele, perdendo o valor de símbolo e se apresentando como objeto tangível: "A seção de Benjy é preenchida com um tipo de poesia primitiva, uma poesia dos sentidos, traduzida com grande imediatismo, na qual o mundo – para Benjy uma espécie de

[73] FAULKNER, 2004, p. 14.

[74] FAULKNER, 2004, p. 07; 08; 46; 65.

zumbido florescente e confuso – registra-se com grande impacto sensorial, mas com mínima inteligibilidade".[75] O mundo de Benjy é poético.

Agrilhoado eternamente à infância pela deficiência mental, sua puerilidade deveria lhe permitir a manutenção da inocência e da pureza, caracterizando-o como elemento ingênuo, virginal, esse tipo presente no pastoral e tão próprio aos romances que edificam o mito da plantação, como visto na primeira Scarlet O'Hara, de *Gone with the wind*.

Flora e Mackethan (2001) atestam que a imagem da infância na literatura sulista desenvolve-se como símbolo de duas experiências: pode ser identificada com a inocência ou com a descoberta. Ora se manifesta como rito de passagem, ora como modelo de sabedoria. No primeiro caso, encontra-se a figura de Isaac McCaslin nos contos "Os velhos" e "O urso", ambos de Faulkner, e também a de Frankie Addams em *The member of wedding* (1946), de Carson McCuller. No segundo caso, a figura do esperto *Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain, cuja simplicidade lhe permite aprofundar-se na alma humana e no apreço pela liberdade.

A criança, semelhante à virgindade das donzelas, representava os valores basilares nos quais se estruturava a sociedade sulista. O escravo, por exemplo, foi equiparado às mulheres e às crianças no mito da plantação, pois isso permitia inseri-lo na estrutura familiar não como subespécie, senão como indivíduo incapaz, cuja proteção era responsabilidade do cavaleiro, como também o era a proteção às damas e aos infantes. Conforme Taylor (1993), se assim não o fosse, seria impossível defender moralmente a manutenção do regime escravocrata. O resultado na literatura foi uma obsessão sentimental com a inocência e a sabedoria da infância.

O primeiro narrador de *O som e a fúria* será um pouco de ambos, inocência e sabedoria, e ao mesmo tempo de nenhum. Benjy resume-se numa desfiguração desse elemento fulcral ao mito da plantação. Afinal, como compreender essa pueril personagem que, figura da inocência, precisará ser castrada por tentar violentar uma garota e terminará seus dias num sanatório? Até ao próprio autor a personagem parece suscitar sentimentos dúbios, pois, embora tenha afirmado sobre a criação do primeiro narrador que: "este êxtase, esta alegre e ansiosa fé e a antecipação da surpresa com as folhas ainda intocadas debaixo de minha mão, mantidas invioladas e inabalável [...] não vai voltar",[76] ao ser questionado sobre as emoções que Benjy lhe despertavam, Faulkner fornece resposta terrível:

---

[75] BROOKS, Cleanth. Man, time, and eternity. In: FAULKNER, 1994, p. 290.

[76] FAULKNER, William. Introduction to The sound and the fury, 1933. In: MERIWETHER, 2004, p. 295: "that ecstasy, that eager and joyous faith and anticipation of surprise with the yet unmarred sheets beneath my hand held inviolate and unfailing – will not return".

> A única emoção que eu posso ter por Benjy é tristeza e pena por toda a humanidade. Você não pode sentir nada por Benjy, porque ele nada sente. A única coisa que posso sentir sobre ele é preocupação se eu o criei de forma crível. Ele é um prólogo, como os coveiros nos dramas elisabetanos. Ele serve a seu propósito e se vai. Benjy é incapaz de bem ou mal porque ele não tinha conhecimento de bem ou mal. Benjy não é suficientemente racional sequer para ser egoísta. Ele era um animal (FAULKNER, 1994b, p. 233).[77]

Ainda que Faulkner tenha sido incorrigível falastrão, capaz de se esconder, nas muitas entrevistas que concedeu (embora se dissesse avesso a elas), numa variedade de máscaras,[78] a resposta corrobora a ideia de um narrador sem os atributos clássicos que esperaríamos da função e de uma inocência, digamos, animalesca. Se a figura da criança, a guardiã da pureza e a centelha de criação, apresenta-se como arquétipo da inocência, Faulkner o subverterá rompendo seu vínculo com o rito de iniciação, com as provações para adentrar ao mundo adulto. Aspecto ritualístico inexistente em Benjy.

Se o retardamento o prende de modo indissoluto à condição pueril, essa não significa a concretização da inocência original, inaplicável ao narrador; bem como não se apresenta num estágio propício à criação: Benjy é imutável, não evolui; o arquétipo mostra-se incompleto. Como veremos em outras construções arquetípicas existentes na obra, parece-nos que Faulkner opta constantemente por subverter o mito original numa forma rebaixada, distanciando-o dos mitos idílicos ou apocalípticos, na definição de Frye (2014).

A realidade de Benjy edifica-se com base na perda da irmã, referência de conforto e carinho: “Benjy jamais deve crescer além deste momento; para ele, todo conhecimento deve começar e terminar com esse quadro feroz, de uma figura curvada e ensopada que recendia como as árvores”.[79] Além disso, outra perda será vivenciada por ele: o espaço natural, símbolo do ideal edênico sulista, lhe será arrebatado.

Dos narradores de *O som e a fúria*, ele se mostra o mais conectado à natureza. Sua dependência ao mundo natural é completa. Ali se encontram suas referências: cheiros que despertam suas memórias, imagens que o deixam calmo ou agitado, sons que lhe dão vida. Ao

---

[77] “The only emotion I can have for Benjy is grief and pity for all mankind. You can´t feel anything for Benjy because he doesn’t feel anything. The only thing I can feel about him personally is concern as to whether he is believable as I created him. He was a prologue like the gravedigger in the Elizabethan dramas. He serves his purpose and is gone. Benjy is incapable of good and evil because he had no knowledge of good and evil. Benjy wasn’t rational enough even to be selfish. He was an animal”.

[78] Cf.: HONNIGHAUSEN, Lothar. *Faulkner*: mask and metaphors. Oxford, MS: University Press of Mississippi, 2006.

[79] FAULKNER, Introduction to The sound and the fury, 1933. In: MERIWETHER, 2004, p. 293. “Benjy must never grow beyond this moment; that for him all knowing must begin and end with that fierce, painting, paused and stooping wet figure which smelled like trees”.

início do romance, Benjy encontra-se próximo à cerca limítrofe entre o quintal dos Compson e o campo de golfe. Através de seus olhos azuis, deparamo-nos com a descrição de um ambiente bucólico, constituído de "espaços entre flores curvas", "grama perto da árvore florida", uma bandeira a balançar "entre a grama ensolarada e as árvores"[80] com um pequeno pássaro pousado em seu mastro.

A essa cena idílica, todavia, internalizam-se elementos dissonantes: o campo de golfe foi construído sobre o antigo pasto da família; terra que seria a herança material de Benjy, mas fora vendida para custear o casamento da irmã e os estudos do irmão. Sob as copas floridas das árvores encontra-se Luster, o jovem negro responsável pelos cuidados de Benjy, a procurar por uma moeda perdida; o pássaro, se igual ao Gaio (Jaybird) que retorna ao fim do romance, mensageiro infernal, símbolo sulista para a morte.[81]

> Na ausência de memória convencional, ele [Benjy] responde simbolica, repetida, mesmo fetichisticamente, a objetos ou lugares específicos que se conectam de alguma forma à ecologia de seu lar: uma flor, um estramônio, um cheiro de chuva ou folhas ou árvores. Estas evocações enfatizam e reenfatizam quem ou o que ele perdeu, assim como o que ele nunca teve – o sentimento de reparação do trauma. Finalmente, então, ecologia para Benjy [...] resume-se num pesadelo, um frequente lembrete de ausência, perda, e trauma que é, para ele, 'aparentemente inescapável' (ANDERSON, 2003, p. 36).[82]

Esse aspecto da natureza em Benjy distingue-se daquele idealizado no mito da plantação. Por exemplo, os primeiros versos de "Ethnogenesis" (1861), de Henry Timrod, assim anunciam o Sul: "Não tem o alvorescer despontado com luz adicional? / E não deve o ocaso bradar / Por outra estrela da infinita região noturnal / Para marcar este dia no Paraíso?"[83] O poema, um agradecimento a Deus pela terra acolhedora, prossegue em tom elegíaco exaltando os produtos símbolos da agricultura sulista: o milho e o trigo são "longas lanças de ouro em

---

[80] FAULKNER, 2004, p. 5.

[81] Dizia-se sobre o Gaio (Jaybird) que "toda sexta-feira ele visitava o inferno levando gravetos, areia ou uma gota d'água ao diabo". Para alguns, o material serviria para o resgate de alguma alma; para outros, o Gaio trocaria os produtos por espigas de milho; nesse caso, os produtos serviriam para atiçar o fogo do inferno. Cf.: PUCKETT, Newbell Niles. *Folk beliefs of the Southern negro*. Chapel Hill, NC: The University of North Caroline Press, 1926, p. 549.

[82]. "In the absence of conventional memory, he responds symbolically, repetitively, even fetishistically to particular objects or places that connect in some way to the ecology of his home place: a flower, a jimson weed, a smell of rain or leaves or trees. These hauntings emphasize and reemphasize who or what he has lost as well as what he has never had — a sense of recovery from trauma. Finally, then, ecology for Benjy [...] is a nightmarish, frequent reminder of absence, loss, and trauma that are, for him, 'apparently inescapable'".

[83] TIMROD, Henry. *Poems of Henry Timrod*. Boston, MA: Riverside Press, 1899, p. 150: "Hath not the morning dawned with added light? / And shall not evening call another star / Out of the infinitive regions of the night / To mark this day in Heaven?".

grãos"; o algodão, "A NEVE DO VERÃO SULISTA", assim mesmo, em letras maiúsculas; os homens da terra, sustentados por tendões nos quais se misturam a "firmeza do pinheiro e da palmeira".

No poema "The edge of swamp" (1840), de William Gilmore Simms, a borda do pântano afigura-se como prenúncio de uma área onde os pássaros nunca cantam alegremente e o voo da triste borboleta nos impele a procurar melhores paragens. Sair do Sul, área na qual impera o mito da plantação, consistiria em abandonar a terra paradisíaca para adentrar nas trevas inconstantes da desolação. Em "Life in the autumn woods" (1843), o poeta Philip Pendleton Cooke exalta o outono sulista – estação de caça que também seria tema de Faulkner em *Desça, Moisés!*, todavia, agora em processo de desagregação; retrato final de uma terra arruinada.

O sentimento de perda dessa terra edênica exaltada no mito da plantação não se restringiu a Faulkner. Em 1930, após a Grande Depressão, doze sulistas, entre os quais Donald Davidson, Allen Tate, Robert Penn Warren e John Crowe Ramson, publicaram *I'll take stand*, um manifesto em favor do modo de vida tradicional agrário do antigo Sul e contrário às práticas industriais adotadas no campo, que acreditavam representar o mal moderno.

> Mas a natureza industrializada, transformada em cidades e habitações artificiais, transformada em mercadorias, não é mais a natureza, mas uma imagem altamente simplificada da natureza. Nós recebemos a ilusão de ter poder sobre a natureza, e perdemos o sentido da natureza como algo misterioso e contingente. O Deus da natureza, sob estas condições, é apenas uma expressão amável, uma superfluidade, e o entendimento filosófico, normalmente alcançado na experiência religiosa, torna-se ausente para nós. (DAVIDSON, 2006, p. XLVI).[84]

As práticas modernas estariam esgotando a fertilidade da terra, prejudicando a experiêcia artística e religiosa, arruinando a outrora vigorosa nação sulista, que, embora reconstruída, não fora regenerada, segundo afirmação de John Crowe Ramson presente no manifesto. Na literatura, Erskine Caldwell utiliza o fustigado solo do Sul como símbolo da decadência social em *Tobacco road* (1932) e *God's little acre* (1933). Não se considerou que, antes da adoção de práticas modernas de cultivo, o solo já estava esgotado pela monocultura; o

[84] "But nature industrialized, transformed into cities and artificial habitations, manufactured into commodities, is no longer nature but a highly simplified picture of nature. We receive the illusion of having power over nature, and lose the sense of nature as something mysterious and contingent. The God of nature under these conditions is merely an amiable expression, a superfluity, and the philosophical understanding ordinarily carried in the religious experience is not there for us to have".

algodoeiro, bastião do mito da plantação, corroía, com a decrescente fertilidade do solo, o sustentáculo econômico da sociedade sulista.[85]

Mas a questão da natureza em *O som e a fúria* é de outra ordem. Não se apresenta infértil, não há crítica às práticas de cultivo, tampouco será motor no processo de decadência familiar. No romance, a queda se origina nos vícios e pecados dos Compson. O mundo natural relaciona-se com a inocência dos narradores, com a infância, e quanto mais se afasta o narrador do arquétipo da inocência (não consideramos aqui o quão distorcido se apresenta o arquétipo), tanto mais a natureza lhe será alheia.

Em Benjy, a conexão totaliza-se. O mundo natural apresenta-se nos espaços que o acolhem (e o torturam) e, também, no modo como define personagens e fatos: Caddy, a irmã ausente, tem cheiro de folhas e de árvore; o pai e o irmão Quentin, ambos mortos, cheiro de chuva; o natal exala o odor de frio; à morte da avó, sente-lhe o cheiro. Os elementos naturais, distante da idealização, são símbolo constante de sua perda.

Falamos sobre o Gaio, merece atenção o Estramônio (*Jimson Weed*), planta que Benjy frequentemente segura nas mãos – conhecida, entre outros nomes, por "sinos do inferno", "trompete do diabo", "erva do diabo", "pepino do demônio", "laço do demônio"; nomes oriundos de suas propriedades alucinógenas. No folclore negro sulista, conforme Puckett (1926), essa planta venenosa era utilizada para invocar espíritos, mas também se relacionava à cura de certas enfermidades e à morte. Aos elementos constitutivos do mundo de Benjy associam-se queda, perda, morte. O motivo da decadência, intelectual, moral ou social albergam-se nas imagens demoníacas:

> Oposta ao simbolismo apocalíptico está a apresentação do mundo que o desejo rejeita totalmente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, da sujeição e da dor e da confusão; o mundo como ele é antes que a imaginação humana comece a trabalhar sobre ele e antes que qualquer imagem do desejo humano, tais como a cidade e o jardim, tenha sido solidamente estabelecida; também o mundo do trabalho pervertido ou em vão, das ruínas e catacumbas, dos instrumentos de tortura e monumentos da insensatez. E assim como as imagens apocalípticas na poesia estão intimamente associadas a um paraíso religioso, seu oposto dialético está intimamente ligado a um inferno existencial [...], por isso, um dos temas centrais das imagens demoníacas é a paródia, o arremedo da exuberante obra de arte ao sugerir sua imitação em termos da 'vida real' (FRYE, 2014, p. 277).

---

[85] Para um estudo sobre a economia sulista pós-guerra e o histórico da fertilidade do solo, cf.: WATSON, Thomas E. (Ed). *The South in the building of the nation*: Southern economic history 1865-1909. Gretna, LA: Pelican Publishing, 2002, v. 6.

A perda do paraíso e a instauração do sofrimento onde outrora vigorava felicidade são os alicerces do mundo natural em Benjy. A casa e o condado de Yoknapatawpha constituir-se-ão nesse espaço de pesadelo, sujeição e dor. Assim, dos dois ramos nos quais usualmente se desenvolve o arquétipo da criança no mito da plantação, o da inocência subverte-se em Benjy. Vejamos qual sorte aguarda o segundo ramo.

A sabedoria amalgama-se em Benjy como representação da mitologia cristã e da tragédia grega. O cristianismo, em especial, apresenta-se em várias obras do autor.[86] Em *Luz em agosto*, o linchamento de Joe Christmas (nascido em um natal e morto aos 33 anos) pelos moradores de Yoknapatawpha afigura-se como reinterpretação da crucificação de Cristo – as iniciais JC não são coincidência, em absoluto. Assis Brasil compreende *Absalão, Absalão!* "como uma *Bíblia* menor, uma *Odisseia* – é o registro, a saga, o mito, que serão lembrados e relembrados através de muitas gerações".[87]

Similarmente, o título *Absalão, Absalão!* comporta-se como releitura da tragédia bíblica do Rei Davi e seus filhos, Amnon e Absalão, presentes no "Segundo Livro de Samuel". Leitura aproximada percebe-se em *A fable* (*Uma fábula*), de 1954, uma reinterpretação da paixão de Cristo ocorrendo nos campos da I Guerra Mundial; *Santuário* e *Réquiem for a nun* (*Réquiem por uma freira*) ocupam-se com a tragédia de Temple Drake, jovem seviciada que, entorpecida pelo absurdo, mostra-se incapaz de desvencilhar-se de seu algoz ou de acusá-lo quando possível. A respeito de *Santuário*, Hamblin e Peek (1999) concluem que o enredo apresenta-se como possível recriação da metáfora bíblica, na qual Jerusalém corrompida, representada na figura de uma mulher, é levada à Babilônia pelos pagãos com quem se permitiu associar.

A concepção cristã nota-se na descrição de Benjy:

> Sua pele parecia morta e lisa; caminhava com um passo trôpego, como se fosse um urso treinado. O cabelo era claro e fino. Havia sido penteado para a frente, formando uma franja na testa, como uma criança num daguerreotipo. Os olhos eram límpidos, com o tom suave de azul-claro da flor da centáurea, e a boca grossa pendia aberta, babando um pouco (FAULKNER, 2004, p. 266).

---

[86] Sobre a presença de figuras e arquétipos cristãos nas obras de William Faulkner, cf.: ABADIE, Ann J. e FOWLER, Doreen. *Faulkner and religion*. Oxford, MS: Mississippi University Press, 1991; BLEIKASTEIN, André. An Easter without resurrection? In: BLOOM, Harold (Ed). *William Faulkner's The sound and the fury*. New York: Infobase Publishing, 2008; DUCK, Leigh Anne. Religion: desire and ideology. In: MORELAND, Richard C. *A companion to William Faulkner*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

[87] BRASIL, Assis. *Faulkner e a técnica do romance*. Rio de Janeiro: Leitura, 1964, p. 111.

Acrescentemos à descrição física (alto, cabelos claros e finos, olhos azuis), a idade do narrador, 33 anos, elementos que nos possibilitam entendê-lo como paródia de Cristo. A mitologia cristã reflete-se ainda nas datas citadas: o natal e a páscoa, as duas principais comemorações no calendário cristão marcam, de certa forma, o princípio e o fim dos Compson. A primeira memória recuperada por Benjy refere-se a um dia de natal; à observação dos porcos grunhindo, Caddy lhe explicará que a tristeza da vocalização ocorre pelo abate de um de seus membros para a ceia natalina. A páscoa, por sua vez, coincidirá com a fuga de Quentin ao fim do romance, marco que sela o destino da família.

Segundo Collado-Rodrigues (1991), não obstante Benjy surgir como representação possível do sábio cristão, na mítica Yoknapatawpha, o redentor não se apresenta como perspicaz orador, mas como idiota emudecido; um inerte deus crepuscular, cuja castração será a substituição simbólica à crucificação, "um homenzarrão que parecia feito de alguma substância cujas partículas não aderissem umas às outras nem à estrutura que a sustentava".[88] E se a condição mental de Benjy tolhe seu entendimento, isso não significa que sua sabedoria é inexistente; ela mostra-se como caráter premonitório que o acompanha. Benjy é capaz de sentir as agruras que incidirão sobre algumas personagens. Qualidade reconhecida pelos negros que o cercam: "Ele sabe muito mais que as pessoas pensa. Ele sabe quando chega a hora de cada um [...]. Se ele soubesse falar, ele dizia quando que vai chegar a hora dele. Ou a tua. Ou a minha".[89]

Sua percepção desvincula-se da interpretação; ele tão somente reproduz o que vê, sem jamais intuir seu significado. Conforme Blotner (2005), Benjy atua como simples câmera, capaz de recuperar algumas memórias, mas não de compreendê-las. A objetividade e a imparcialidade existentes no discurso de Benjy permitem ao leitor assenhorar-se de fatos e dotá-los de significado, possibilitando que se antecipe ao próprio enredo. É o que ocorre quando ele observa Dilsey ralhando com a sujeira de Caddy, o que propicia entrevermos na calcinha enlameada o prenúncio de sua imoralidade sexual da irmã:

> 'Veste logo a camisola.' Disse Dilsey. Ela foi e ajudou Caddy a tirar o corpete e as calcinhas. 'Olha só como você está'. Disse Dilsey. Ela embolou as calcinhas e esfregou o traseiro de Caddy com elas. "Atravessou as calcinhas e chegou até você". Disse ela. 'Hoje você vai ficar sem banho. Toma' (FAULKNER, 2004, p. 72).

[88] FAULKNER, 2004, p. 266.

[89] FAULKNER, 2004, p. 32.

Sendo a sabedoria representada pelas premonições do narrador, a função de Benjy no romance assemelha-se à dos adivinhos na tragédia grega. Aproxima-se de Tirésias, o sábio que revelou a Édipo seu involuntário incesto, predisse que Tebas seria poupada na guerra dos sete chefes e contou a Anfitrião que sua esposa fora seduzida por Júpiter. Porém o adivinho sulista se difere do grego: Benjy não discursa e, se a Tirésias a falta da visão não impede o acerto das predições, a Benjy a perfeição dos demais sentidos não lhe faculta o dom da interpretação. Essa limitação não o impedirá de sofrer como os demais profetas, confundido como causa daquilo que percebe: "'esse lugar é azarado', disse Roskus [...] 'O sinal está aí, deitado nessa cama. O sinal está aí para todo mundo ver há quinze anos'";[90] ao ser internado num sanatório, ganhará o exílio como punição.

Como nas tragédias, às premonições do adivinho aliam-se morte e perda. Benjy pressente a ruína da estrutura na qual se insere; o mito da plantação encontra sua queda em cada página do romance, em cada memória ou associação do inepto narrador. Em um meio no qual a castidade feminina simbolizava a pureza social, a queda moral da irmã refletirá a do todo social. Eis o que Benjy vê. Eis o que o incomoda. Eis pelo que se lamuria: "Então Ben começou a uivar outra vez, um som desesperançado e prolongado. Não era nada. Apenas um som. Era como se todo o tempo e a injustiça e a dor se tornassem audíveis por um momento graças a uma conjunção dos planetas".[91]

Com o mito da plantação ameaçado em seu pilar feminino, Benjy instaurará um rito de purificação a fim de recuperá-lo. Em dois momentos do romance, quando Caddy mostra sinais de sua sexualidade e seu amadurecimento, Benjy iniciará choro constante, somente apaziguado quando a irmã, lavando-se, livra-se do cheiro de perfume e da maquiagem dos lábios.

> Caddy e eu corríamos. Subimos correndo os degraus da cozinha, chegamos à varanda, e Caddy se ajoelhou no escuro e me abraçou. Eu ouvia e sentia o peito dela. 'Eu não vou.' Disse ela. 'Não vou nunca mais, nunca. Benjy. Benjy.' Então ela estava chorando, e eu chorei, e nos abraçamos. 'Pára,' disse ela. 'Pára. Eu não vou, nunca mais.' Então parei e Caddy pegou o sabão da cozinha e lavou a boca na pia, com força. Caddy tinha cheiro de árvore (FAULKNER, 2004, p. 47).

O cheiro de árvore retorna tão logo se apaga a mácula. Aroma, portanto, associado à inocência e à pureza. Entretanto, na terceira vez, o rito não se realiza. Quando Caddy tem sua

---

[90] FAULKNER, 2004, p. 29.

[91] FAULKNER, 2004, p. 279.

primeira experiência sexual, sua nódoa se apresenta irreversível, embora Benjy tente purificá-la do pecado.

> Estávamos no corredor. Caddy continuava olhando para mim. A mão dela cobria a boca e olhei para os olhos dela e chorei. Subimos a escada. Ela parou outra vez, encostada na parede, olhando para mim, e eu chorei e ela continuou e eu cheguei perto, chorando, e ela recuou se encostando na parede, olhando para mim. Ela abriu a porta do quarto dela, mas eu puxei o vestido e ela foi para o banheiro e ficou encostada na porta, olhando para mim. Então ela pôs o braço na frente do rosto e eu a empurrei, chorando (FAULKNER, 2004, p. 67).

Entretanto, o pressentimento do mal não oferece ao sábio sulista qualquer conforto, nem possibilita interferência nos fatos; seu rito de purificação falha e como personagem sacrificial não será capaz de reestabelecer a ordem. Também a tragédia não se concretiza nos termos clássicos. Impossível falar em *phátos* para Benjy, pois o infortúnio não acarreta a compaixão pela personagem; o leitor não se reconhece como alguém "cindido por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social".[92] Tampouco a desdita se consubstancia em reconhecimento (*anagnórise*) e catarse; não haverá a purificação das paixões que promoveram a *hybris*, o descomedimento.

O arquétipo da criança, ao qual identificamos a figura de Benjy, apresenta-se deformado em seus arrimos estruturais: ausentam-se as características de inocência e sabedoria forjadas no mito da plantação. As figuras de Tirésias e Cristo surgem como elementos mitológicos clássicos deslocados de suas funções primordiais e inseridas numa nova estrutura mítica (a da plantação) para causar-lhes a queda e a ruína. Um sistema narrativo no qual os mitos (e os símbolos e arquétipos que o acompanham) surgem esquizofrênicos.

Para Thompson, a construção do método mítico em *O som e a fúria* une três aspectos: "um elemento do mito cristão, muitos elementos de ritual primitivo e o que poderia ser chamado de elementos 'míticos', presentes no celebrado quinto ato de MacBeth, de negação de tempo-vida-morte".[93] Acrescentamos a esses os elementos da mitologia grega e a estrutura base do mito da plantação.

---

[92] FRYE, 2014, p. 153.

[93] THOMPSON, Lawrence. *William Faulkner*: an introduction and interpretation. New York: Barnes & Nobles, 1963, p. 25: "An element of Christian myth, several elements of primitivisc ritual, and what might be called 'mythic' elements in MacBeth's celebrated fifth-act negation concerning life-time-death".

Há um último aspecto de Benjy que nos subsidia a compreender a estrutura narrativa mítica criada por Faulkner. Conforme Polk (1993), Benjy existe fora do espaço e do tempo, o que faz de sua experiência algo único. Sob seus olhos, lascas de tempo coexistem; o pedaço evocado depende unicamente do gatilho acionado: um cheiro, um som, uma imagem. Todavia, Benjy não recupera memórias no sentido tradicional; não há hierarquia cronológica em sua percepção; inexistem passado e futuro. Em sua circularidade, o tempo anterior retorna como se o agora fosse; não há sorriso nostálgico, apenas um esgar de desespero pelo instante que não se esvai; Benjy vive um presente absoluto.

> O que se descobre, então, é o presente. Não o limite ideal cujo lugar é plausivelmente demarcado entre o passado e o futuro: o presente de Faulkner é catastrófico por essência; é o acontecimento que nos aborda como um ladrão, enorme, impensável – que nos aborda e desaparece. Não há nada para além desse presente, já que o futuro não existe. O presente surge não se sabe de onde, expulsando um outro presente; é uma soma perpetuamente recomeçada (SARTRE, 2005, p. 94).

O impacto no leitor é intenso; identificar a qual tempo corresponde cada trecho resulta em árdua tarefa. Como auxílio, Faulkner insere fontes em itálico nas alterações de tempo, mas o problema da recepção não se resolve, a não ser após segunda ou terceira leitura detalhada da narrativa de Benjy. Quando se completaram 50 anos da morte de William Faulkner em 2012, a editora norte-americana *Folio Society* publicou edição comemorativa de *O som e a fúria*, na qual grafou com 14 cores diferentes os distintos excertos de tempo existentes na obra. Para localizar os trechos, foi necessário o auxílio de Noel Polk e Stephen M. Ross, reconhecidos especialistas faulknerianos.[94]

No discurso de Benjy, notamos os 14 excertos de memória, conforme apresentados na edição comemorativa:

i) 07 de Abril de 1928: Véspera da Páscoa, na companhia de Luster;

ii) 23 de Dezembro de 1908: Benjy e Caddy entregam uma carta a Sra. Patterson;

iii) 1912 ou 1913: Ida da família ao cemitério;

iv) Primavera ou início do verão de 1908: Benjy entrega nova carta a Sra. Patterson;

---

[94] Cf.: <http://www.foliosociety.com/press/the-sound-and-the-fury-william-faulkner/>. Acesso em: 14 jul. 2014. Alessandra Grangeiro utilizou-se de recurso semelhante, ao colorir excertos do romance para facilitar ao leitor acompanhar a análise desenvolvida em sua tese de doutorado. Cf.: GRANGEIRO, Alessandra Carlos Costa. *Tempo e memória na obra de William Faulkner*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2841>. Acesso em: 06 out. 2013.

v) 1900: Funeral da avó;

vi) 25 de abril de 1910: Casamento de Caddy;

vii) 02 de Junho de 1910: Suicídio de Quentin;

viii) 1912: Morte do pai;

ix) 1915: Morte de Roskus (marido de Dilsey);

x) 1906: Caddy dá a Dilsey um frasco de perfume;

xi) 1908-1910: Caddy namora com Charlie no balanço;

xii) Primavera de 1910: Benjy tenta violar uma garota;

xiii) 1900: Benjy muda de nome;

xiv) 1908 ou 1909: Caddy perde a virgindade.

Esses momentos serão evocados por Benjy e se tornarão sempre presentes. Revividos a cada vez como novidade. Portanto, Benjy difere-se do narrador proustiano: o passado não é recuperado como memória, mas reinventado como presente. A percepção de tempo se afasta da lógica tradicional, pois nem se coaduna ao tempo histórico nem ao tempo termodinâmico; não se apresenta como vetores de ordem ou de desordem. Contudo, nos espaços em que falha a lógica da razão, o pensamento mítico apresenta-se como possibilidade para compreensão do tempo em Benjy.

A mais evidente característica do tempo mítico surge em seu aspecto recursivo; suprime-se sua gradação linear em detrimento de um único momento totalizador. Instante em que aquilo que foi retorna naquilo que é. Na literatura medieval, por exemplo, Auerbach (2011) chama a atenção para este jogo de tempos cíclicos no poema "A Canção de Rolando", ao afirmar que a transposição de fatos ocorridos há 300 anos para a sociedade do alto feudalismo, confere ao poema vivacidade ímpar ao romper o tempo convencional, emaranhando passado e presente. Similarmente no mito, o antes e o vindouro manifestam-se como possibilidades de presente.

Mircea Eliade define os mitos como a narração de uma história sagrada, ocorrida num tempo primordial, que presentifica a criação da realidade, relatando como algo passou a ser, a manter relação com o mundo conhecido: ser significa existir num tempo. Acresce Eliade que "para as sociedades arcaicas, a vida não pode ser *reparada*, mas somente *recriada* mediante um retorno às fontes".[95] O eterno retorno mítico, portanto, apresenta-se como possibilidade de

[95] ELIADE, 2013, p. 33.

renovação para a comunidade, de correção dos desvios e de um recomeço purificado. O tempo pode ser reiniciado a cada rito de renovação.

A principal inovação da mitologia cristã, conforme esclarece Eliade, será o fato de adotar um tempo linear e irreversível em detrimento do tempo cíclico. Diferentemente das mitologias que a precederam, para o cristianismo, o fim do velho mundo e o surgimento de um novo tempo ocorrerá apenas uma vez. O tempo irrompeu com a queda adâmica e findará com o apocalipse. Antes da queda adâmica, o próprio conceito de tempo não faria sentido para o homem, pois ele não conhecia a degeneração e a morte; após o apocalipse, a percepção temporal também seria alheia: ou instante contínuo de paz e plenitude ou permanente caos e sofrimento. Essa passagem para plenitude ou para o caos fundamentaria a única renovação possível; inexistindo a possibilidade de constantes reinícios, de recomeços purificados. Ainda assim, persistem os ritos de atualização de seus mitos, como se percebe nas datas natalinas e pascoais, por exemplo.

Além de personagem ritualístico, que procura constantemente renovar o mito pela purificação, Benjy reduz-se a um espaço no qual os tempos se costuram. Embora não tenha controle, ele possui a capacidade de alternar as lascas de tempo, transformando seu presente num eterno retorno. Qualidade que não garantirá a renovação de seu mundo, somente o permitirá reviver a queda.

Ao assumir função ritualística e construir seu presente com pedaços de tempo, Benjy assume-se como representante do pensamento mítico

> [...] a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolagem* intelectual (LÉVI-STRAUSS, 2008b, p. 32).

Logo, transforma-se numa espécie de *bricoleur* temporal. Claude Lévi-Strauss define o *bricoleur* como alguém apto a realizar qualquer tarefa, porém sem a utilização de matéria prima ou de plano concebido, o que o diferencia do cientista ou do engenheiro, por exemplo. No lugar da matéria prima, o *bricoleur* reaproveita fragmentos de materiais para os quais já houve usos anteriores; seu universo instrumental, portanto, é fechado. Quanto ao plano, o *bricoleur* o substitui pelo resultado contingente de todas as possibilidades presentes em seu ferramental. O *bricoleur* é “um demiurgo de um mundo onde tudo são cacos e ruínas, exigindo que sejam

reordenados e classificados. Não se trata de um deus que cria o mundo a partir do nada. Ele apenas o organiza, trabalhando sobre uma matéria preexistente”.[96]

Da mesma forma que os instrumentos para o *bricoleur*, as lascas de tempo manejadas por Benjy são limitadas, mas é por meio da reutilização dessa ‘matéria’ preexistente que ele edifica seu presente absoluto; fora do tempo, ocupa-se em montar seu agora, como se este fosse um grande painel bidimensional, a partir desses fragmentos temporais. Toda sua realidade pode ser construída a partir desses momentos. A lógica de Benjy explica-se pela bricolagem.

Forma de pensamento descrita por Lévi-Strauss, a bricolagem não é inferior ao pensamento científico. Embora esta seja normalmente relacionada às sociedades modernas e aquela às sociedades primitivas, é necessário ressaltar que primitiva aqui designa aquilo que é primevo, originário, e não, como comumente difundido, aquilo que é atrasado. Assim, a bricolagem intelectual opera por lógica anticartesiana, possível e factual, contudo.

Em seu ensaio sobre *O som e a fúria*, Sartre questiona-se o porquê de Faulkner iniciar o romance com a consciência de um idiota. Refaçamos a pergunta: por que Faulkner inicia o romance com a consciência de um *bricoleur*?

Presumimos que, ao fazê-lo, o autor obriga-nos a buscar outra lógica para apreender sua obra; adianta-nos a inviabilidade de retê-la pelo pensamento tradicional e nos fornece a pista essencial para acessar essa ferramenta primitiva, antiga, a qual, apesar de todos os esforços civilizatórios para restringi-la, floresce nas noites de tempestade, nos assombrosos rugidos das ondas, no descontrole do fogo, a cada convulsão dos ventos.

Coindreau (1985) aproximou Faulkner dos grandes criadores primitivos e entendeu que o segredo de sua obscuridade residia num intelectualismo retorcido, numa espécie de falsificação. Abordar o discurso de Benjy como produto do pensamento mítico, da lógica da bricolagem, permite acessarmos essa localidade ‘retorcida’ e ‘falsa’, vejamos se o mesmo se aplica aos demais narradores.

---

[96] WERNECK, Mariza M. Furquim. Viagem à mitosfera – pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss. In: VOLOBOEUF, Karin. *Mito e magia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 150.

5 O CAVALEIRO ARREBATADO PELO ODOR DE MADRESSILVAS

Finalizada a narrativa de Benjy, voltemos à história da família, infiltrando-nos agora no olhar de Quentin Compson. Nele, altera-se a estrutura do discurso. Não mais vestiremos a máscara de um *bricoleur*, como ocorrido na primeira seção; seu discurso frui logicamente, assumindo ares filosóficos. Pensador decadente de um tempo inexistente. A construção do pensamento emerge como primeira diferença entre os dois narradores. Sentimo-nos adentrando terreno conhecido, assimilável, não mais uma colação de instantes diversos, de lascas de tempo, e sim uma sequência ordenada de acontecimentos.

Concluiríamos, então, que o narrador evoca a memória de modo tradicional; cônscio de que as imagens surgentes se agrilhoam ao passado, embora não as domine completamente. Entretanto, se assim o fizéssemos, incorreríamos num engodo. Percebemos no discurso de Quentin a fixidez de sua lógica, e justamente nessa imutabilidade reside o problema de seu mundo. Quentin apresenta-se incapaz de se libertar ou de conviver com ações contrárias a suas regras. Sua realidade apresenta-se insuportável quando compreende que o desvio existente entre sua idealização e a concretude do agora não pode ser reparado. Na característica nuclear de seu pensamento, floresce a imagem de sua catástrofe: Caddy.

Por conseguinte, a fim de compreendermos o significado de Caddy a Quentin, antes precisamos explorar o significado de Quentin aos Compson, visto que o arquétipo estruturador de sua criação surge do vínculo entre esses dois extremos. Mais que um membro, superando a imagem de irmão ou filho, Quentin apresenta-se como símbolo de esperança à família. Único irmão a cursar a universidade, seu destino poderia ser semelhante ao de outro personagem faulkneriano, o advogado formado em Harvard e doutorado pela Universidade de Heidelberg, Gavin Stevens, que possui importante participação nos romances que compõem a Trilogia Snopes, em especial *A cidade* e *A mansão*, e presença mais discreta em *O intruso*.

Talvez o pai de Quentin, também advogado, pensasse no filho como uma possibilidade de realizar aquilo que fora incapaz, ou seja, recuperar a antiga honra dos Compson, igualando-se aos antigos membros, cujos feitos pairavam como um assombro constante. Harvard, a universidade para a qual Quentin é enviado, poliria o conhecimento da personagem, erudição importante à figura que se potencializava no segundo narrador. Ao pai, essa sabedoria, principalmente quando vinculada ao manejo da palavra e da história, simbolizaria algo

valoroso, pois, se passava os dias enfurnado com uma garrafa de uísque, também o acompanhavam "caos de exemplares amassados de Horácio, Tito Lívio e Catulo".[97]

A fim de se consolidar como agente de recuperação do antigo *status* da família, mais do que um simples símbolo, Quentin precisaria defender os princípios morais de uma sociedade dissolvida, se transformando num tipo de Paladino Grisalho, o heróico defensor dos puritanos no conto homônimo de Hawthorne. Se Benjy identificou-se com o arquétipo da criança, mas falhando em simbolizar inocência e sabedoria cristalina, Quentin apresentar-se-á como arquétipo díspar, fadado a defender o pilar de sustentação do mito da plantação, a virgindade da donzela, símbolo de esperança para todo o Sul. Em uma perspectiva mítica, Quentin consolida-se como Herói; dentro do mito da plantação, associa-se à figura do Cavaleiro.

O homem sulista, representado na imagem do cavaleiro, possui duas origens. A primeira vincula-se à ideia da colonização do Sul estadunidense por remanescentes de antigas famílias inglesas que haviam defendido o monarca Charles I contra os parlamentaristas comandados por Oliver Cromwell durante a guerra civil inglesa (1642-1649). Com a vitória de Cromwell e a posterior execução de Charles I, parte de seus defensores teria fugido para o novo mundo e fundado uma estrutura social baseada no feudalismo. Wertenbaker (1910) demonstrou o equívoco dessa acepção, ao comprovar que os sulistas descendiam antes de comerciantes, portanto de uma classe média, que de nobres ingleses; mas a idealização encontrava-se difundida no século XIX, inclusive no Norte.

A segunda origem, amplamente aceita pelos historiadores, condiciona o ideal do cavaleiro como criação artística; uma romantização do modo de vida sulista e das qualidades que caracterizava os homens nascidos nessa região. Taylor (1993) afirma que na primeira metade do século XIX o Sul já se encontrava em grande declínio econômico e rumava, de modo incontornável, à guerra contra o Norte. Nos artistas, a percepção da sociedade em declínio despertou sentimento nostálgico em relação a uma era de ouro pretérita. Sentimento que catalisou a criação do nobre e impetuoso cavaleiro sulista, ao mesmo tempo que tentava legitimar o mito da plantação e o Sul como espaço edênico de ordem e pureza.

Nos primeiros textos em que se verifica a figura do cavaleiro, esse herói ficcional se apresenta um descendente do herói da independência estadunidense, "uma combinação de aristocrata natural e cavalheiro europeu, natureza e civilização, liberdade e moderação".[98] Taylor ainda estabelece a origem do mito da plantação e a gênese do Cavaleiro nos escritos do

---

[97] FAULKNER, 2004, p. 318.

[98] TAYLOR, 1993, p. 69.

advogado William Wirt, em especial o romance *The letters of the british spy* (1803), no qual os sulistas são descritos como novos homens, autônomos, capazes de um impressionante desenvolvimento, embora inexistissem senhores a guiá-los.

Na defesa que elaborou para Harman Blennerhassett, acusado de conspiração separatista junto com Aaron Burr, vice-presidente à época de Thomas Jefferson, Wirt praticamente definiu o caráter da sociedade sulista: "A inocência é sempre simples e crédula; consciente de seus próprios desígnios, ela não suspeita de outros; ela não protege o peito; cada porta e portal e alameda do coração mantêm-se abertas, e a todos acolhem. Tal era o estado do Éden, quando a serpente adentrou em seus arcos".[99] Eis o Sul: espaço de inocência e hombridade, simples e acolhedor, correto e incapaz do pecado, um Éden insuspeito.

Esse novo paraíso precisava de um herói que o protegesse, que garantisse sua integridade. Wirt o cunhará em *Life of Patrick Henry* (1817), idealizando nesse político da Virgínia um exemplo de perfeição moral, construindo-o como o novo Cícero devido à qualidade de seu discurso, comparando-o a cataratas; montanhas; Sansão; Aníbal cruzando os Alpes, dotando-lhe de força natural inigualável e moral incorrompível. Nesse político idealizado, eclodia o modelo de herói que se transformaria em arquétipo no mito da plantação, espelho à superfície moral de Quentin em *O som e a fúria*, e base interna a alicerçar sua própria desfeitura.

A primeira qualidade a ser desconstruída em Quentin assenta-se no valor da palavra que lhe será retirado. A lógica de seu pensamento o trairá. A seção inicia-se com Quentin despertando na Universidade de Harvard, sugerindo esse narrador como pessoa esclarecida. Faulkner não expõe o que a personagem cursava, mas podemos supor a advocacia com certa segurança. Watson (1993), por exemplo, demonstrou a fixação faulkneriana por essa profissão ao contabilizar, pelo menos, duas dezenas de advogados nas obras ambientadas em Yoknapatawpha; Gavin Stevens, advogado cuja importância para outras obras de Faulkner já citamos, foi contemporâneo de Quentin Compson em Harvard; a advocacia ainda era a profissão de seu pai, seria natural, portanto, a tese do primogênito destinado a prosseguir com os negócios da família, assim como o patriarca "fora criado para ser advogado".[100] Por fim, Quentin frequentar Harvard era um sonho de sua mãe e, sabendo quão conservadora fora Caroline, difícil imaginá-la desejando outra profissão ao filho que não a de advogado.

---

[99] WIRT, William. *The two principal arguments of William Wirt, esquire, on the trial of Aaron Burr, for high treason.* Richmond, VA; Samuel Pleasant, 1808, p. 63: "Innocence is ever simple and credulous; conscious of on designs itself, it suspects none in others; it wears no guards before its breast; every door and portal and avenue of the heart is thrown open, and all who choose it enter. Such was the state of Eden when the serpent entered its bowers".

[100] FAULKNER, 2004, p. 318.

Continuísmo apropriado à história familiar dos Compson, à qual já ressaltamos a imutabilidade, principalmente no simbolismo dos nomes que retornam em todas as gerações. Mas no Sul a própria advocacia era símbolo de um sistema social engessado. Consoante Taylor (1993), a formação intelectual de seus membros mais ilustres apenas se fazia possível no estudo das leis, e mesmo esta não objetivava o direito como negócio, senão como preparação à vida política. O Sul apresentava-se como uma sociedade da oratória. Essa intelectualidade arcaica presente na personagem resulta numa percepção dicotômica do mundo, impedindo-a de enfrentar adequadamente as provações modernas. Logo, a inadaptabilidade de Quentin o transforma em Cavaleiro anacrônico.

Além de estruturada em fluxo de consciência, a narrativa de Quentin não transmite ao leitor o mesmo grau de estranhamento encontrado na primeira seção do romance. Principia sequencial, objetiva; a estrutura da frase é mais sofisticada; as conjecturas versam sobre características do tempo, demonstrando racionalidade e ponderação. Contudo, essa percepção inicial logo se esvai e vemos florescer no seio dessa ordem um elemento desestruturador. Quentin pensa de modo repetitivo. As mesmas imagens retornam-lhe incontrolavelmente. Édouard Glissant nomeia essa característica do discurso faulkneriano como "prática da repetição", um dos procedimentos que alicerçam a circularidade na estrutura do texto e do enredo.

> A prática de repetição produz uma secreta satisfação, uma espécie de prazer inocente e provocante em desmultiplicar a expressão do real, em variá-lo ou amarrá-lo suavemente com reiterações (com mudanças insignificantes), que o leitor não distingue, pelo menos no início, se são voluntários ou não, relevantes ou não. Uma maneira de percorrer circularmente o texto, fazendo divagar as certezas da afirmação (GLISSANT, 2002, p. 196).

Exemplo dessa recursividade ocorre na primeira vez em que sua narrativa recorda o amante de sua irmã: "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. Ele estaria lá e ela e eu. Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames".[101] A repetição ocorre outras quatro vezes num mesmo parágrafo. O discurso de Quentin e sua apreensão da realidade o aprisionam num inescapável vértice temporal; a agonia que tal prisão ocasiona ao narrador pode ser vislumbrada na inconstância da sintaxe e da coesão que se aprofundam no decorrer de sua seção.

[101] FAULKNER, 2004, p. 76.

A forma do discurso, a princípio ordenado em parágrafos justificados, fragmenta-se numa sequência de linhas compostas por palavras ou frases isoladas (conexas ou não):

> ela sentou-se
> que horas são
> não sei
> ela se pôs de pé comecei a tatear pelo chão
> estou indo deixa isso para lá
> para casa
> eu sentia a presença dela em pé sentia o cheiro das roupas molhadas
> dela a presença dela ali
> tem que estar por aqui
> deixa para lá amanhã você procura vamos
> espera um minuto vou achar
> você está com medo de
> pronto achei estava aqui mesmo o tempo todo
> (FAULKNER, 2004, p. 148)

Este narrador, que deveria ter as qualidades oratórias de Cícero, mostra-se dúbio, vacilante, instaurando dúvida sobre a veracidade de seu relato, o que resulta num discurso compulsivo. O transtorno do narrador avança para um estado em que a construção gramatical de seu discurso permite entrever o que Polk (1993) nomeou como desintegração do ego: o Eu (*I*) narrativo substitui-se por eu (*i*), assim como todo o mais se apresenta em minúsculas.

> […] and i i will ever do that nobody know what i know and he i think youd better go on up to cambridge right away you might go up into maine for a month you can afford it if you are careful it might be a good thing watching pennies has healed more scars than jesus and i suppose i realise what you believe i will realise up there next week or next month (FAULKNER, 1994b, p. 113).[102]

A ausência de ordenamento mental e domínio sobre o discurso não impedirá que este incompleto Cavaleiro trave suas batalhas contra aquilo que considera ameaça ao *status quo* sulista. Não faltam provações ao herói, porém, ele fracassará em todas, irremediavelmente.

[102] Citamos o texto original para melhor compreensão do processo desintegrador observado por Polk. Na tradução para o português, além de observar o diminutivo em toda a oração, Paulo Henriques Britto enfatizou o pronome "eu", mesmo quando a forma verbal bastava para identificar o sujeito: "e eu eu nunca vou fazer isso ninguém sabe o que eu sei e ele acho melhor você ir para cambridge logo de uma vez você podia passar um mês em maine o dinheiro há de dar se você for cuidadoso talvez seja bom para você contar tostões já curou mais feridas do que jesus e eu digamos que eu compreenda o que o senhor acredita que vou compreender lá na semana que vem ou no mês que vem". Cf.: FAULKNER, 2004, p. 173.

Sua primeira batalha dá-se contra a história. Há em *Absalão, Absalão!*, romance no qual Quentin é o narrador, um diálogo exemplar entre ele e seu amigo Shreve que nos auxilia a compreender a amplitude desse embate: "'O Sul', disse Shreve, 'O Sul. Meu Deus. Não admira que vocês de lá sobrevivam a si mesmos por anos e anos e anos' [...] – 'Sou mais velho aos vinte anos do que uma porção de gente que morreu', disse Quentin. 'E teve mais gente que morreu do que gente que fez vinte e um anos', disse Shreve".[103] Quentin carrega em si a história de toda a família. Pesa sobre seus ombros a genealogia Compson. De que jeito esquecer de seu avô, aguerrido herói de guerra, prestigiado e influente entre seus pares?[104] A Quentin, aos poucos, o fato de não poder representar aquilo a que se destina, tornar-se-á fardo insuportável.

A autocomparação do herói a seus ascendentes mostra-se constante nas obras faulknerianas. Em *Sartoris*, por exemplo, Bayard Neto acha-se incapaz de conviver com as memórias dos falecidos irmão, John Sartoris, e bisavô, o Coronel Bayard Sartoris. O primeiro, visto como homem mais corajoso, impetuoso, melhor caçador, galanteador de maior sucesso, herói de guerra; o segundo consolida-se numa presença mítica, cuja força, mesmo após sua morte, fazia o empregado da família continuar "resmungando sem parar com aquela sombra arrogante que dominava a casa e a vida que ali se passava e a própria paisagem, através da qual a ferrovia que ele construíra se estendia ao longe".[105] Débil na comparação, incapaz de replicar os feitos heróicos de seus familiares, Bayard Neto ruma em num caminho autodestrutivo. Ao fim, esse Ícaro moderno, fugindo da labiríntica Yoknapatawpha, encontrará a morte num acidente aéreo.

A Quentin incidirá esse mesmo sentimento de impotência diante da história familiar. As antigas gerações retumbam com tamanha força épica nos romances faulknerianos, que se aparentam a gigantes produzidos por um tempo assombroso.

---

[103] FAULKNER, 2014, p. 345.

[104] Harold Bloom atentou-se ao fato de o avô de Faulkner, Coronel William Falkner, constituir-se numa espécie de paródia do cavaleiro sulista: soldado galante, advogado agressivo, novelista popular, politicamente contrário à reconstrução, duelista. Cf.: BLOOM, Harold. William Faulkner and Hart Crane. In: BLOOM, Harold. *The daemon knows*: literary greatness and the American sublime. Oxford, MS: Oxford University Press, 2015, p. 406. Conferir também: John Sykes compara a figura do avô de Faulkner a de Thomas Sutpen, protagonista de *Absalão, Absalão!*, personagem que o estudioso considera o exemplo mais bem construído de cavaleiro na obra faulkneriana. Cf.: SYKES, John. *The romance of innocence and the myth of history*: Faulkner's religious critique of southern culture. Macon, GA: Mercer University Press, 1989, p. 44.

[105] FAULKNER, 2010, p. 126.

> Antes eu achava que a morte era um homem parecido com o vovô um amigo dele uma espécie de amigo íntimo e particular como a gente pensava na mesa do vovô ninguém podia mexer nela nem mesmo falar alto no cômodo em que ela estava sempre imaginei que eles estavam juntos em algum lugar o tempo todo esperando que o velho coronel Sartoris descesse e ficasse com eles esperando num lugar alto depois dos cedros o coronel Sartoris estava num lugar ainda mais alto olhando para alguma coisa lá longe e eles estavam esperando que ele parasse de olhar para ela e descesse o vovô estava fardado e ouvíamos o murmúrio das vozes deles vindo depois dos cedros estavam sempre falando e vovô tinha sempre razão (FAULKNER, 2004, p. 170).

Ao avô, que sempre possuía razão, contrapõe-se Jason, o pai do narrador, evidenciando uma cisão entre estas personagens. Como se após a geração heróica do avô, as demais estivessem destinadas ao fracasso, a produzirem rebentos cada vez mais inábeis, a trilharem a rota irreversível do colapso. O patriarca Compson, semelhante a Bayard Velho em *Sartoris*, residiu entre dois mundos, nascendo muito tarde para a Guerra da Secessão e cedo demais para a I Grande Guerra. Ambos simbolizam uma época decadente para os arquétipos defendidos no mito plantação sulista. De fato, o próprio autor fez notar esse distanciamento entre as gerações numa conferência realizada na Universidade da Virgínia:

> A ação, conforme retratada por Quentin, transmitiu-se a ele através de seu pai. Houve uma falha básica antes disso. O avô fora um brigadeiro duas vezes fracassado na Guerra Civil. Isso foi a – a falha básica que Quentin herdou de seu pai, ou além de seu pai. Foi um – alguma coisa aconteceu entre o primeiro Compson e Quentin. O primeiro Compson era um homem implacavelmente audaz, que entrou no Mississippi como silvícola livre para agarrar o que ele pudesse e quisesse, e estabeleceu o que deveria ter sido uma linhagem principesca, e esta linhagem principesca deteriorou-se (FAULKNER, 1994b, p. 235).[106]

Além disso, Quentin observa um agravante na figura paterna que impossibilita a conciliação: o pai possui uma flexibilidade moral discordante dos valores defendidos pelo filho. O conflito entre as duas personagens pode ser observado no diálogo sobre a importância da virgindade.

[106] Cf.: FAULKNER, 1994b, p. 235: “The action as portrayed by Quentin was transmitted to him through his father. There was a basic failure before that. The grandfather had been a failed brigadier twice in the Civil War. It was the - the basic failure Quentin inherited through his father, or beyond his father. It was a - something had happened somewhere between the first Compson and Quentin. The first Compson was a bold ruthless man who came into Mississippi as a free forester to grasp where and when he could and wanted to, and established what should have been a princely line, and that princely line decayed”.

> E o pai disse é porque você é virgem: entendeu? As mulheres nunca são virgens. A pureza é um estado negativo e portanto contrário à natureza. É a natureza que está fazendo mal a você e não Caddy e eu disse Isso são só palavras e ele disse A virgindade também e eu disse O senhor não sabe. O senhor não pode saber e ele disse É. No momento que a gente compreende isso a tragédia é uma coisa de segunda mão (FAULKNER, 2004, p. 112).

De acordo com Quentin, nosso modelo de cavaleiro, a pureza deveria ser defendida a qualquer custo pelos homens da família, pois sua perda acarretaria a degradação para a casa. Seus valores aproximam-no do cavaleiro medieval e de seus conceitos de honra, lealdade, virtude, amor cortês, castidade. Tão importante se mostram esses valores ao narrador que ele será conhecido pelos colegas de faculdade por certos comportamentos destoantes para a idade: "se ele tem juízo e não vive atrás dessas vagabundas, não é da conta de ninguém";[107] redundando em "defensor das donzelas".[108]

Eis a situação de Quentin: impossível comungar dos valores defendidos pelo pai ou rebatê-los, pois não possui argumentação suficiente, inútil procurar esteio na figura do avô, erigida numa altura inalcançável. A genealogia dos Compson não oferece amparo ao narrador, apenas lhe escancara sua imperícia; sua inadequação.

Não obstante, a desarticulação da palavra e o peso do passado mostram-se diminutos diante do maior fracasso do virginal cavaleiro: Caddy. O nome aqui não se dirige à irmã propriamente, que não se personifica ou assume voz em qualquer narrativa, mas àquilo que ela simboliza; um signo com diversos significados. A Benjy, ela se mostrou figura maternal, acolhedora, símbolo de inocência e conforto. Quentin a considera como personagem virginal, sua contraparte, seu duplo, cuja defesa somente cabe a ele.

A virgindade da irmã consiste num objeto sacro para Quentin, simboliza a pureza familiar e social, configura-se na pedra de toque da sociedade sulista. No desenvolvimento do mito da plantação, a pureza expressa-se como garantia da imaculabilidade dos gentis, frente ao temor da miscigenação.

No entanto, a figura de Caddy, como as demais personagens femininas de Faulkner, diferencia-se do arquétipo feminino encontrado no mito da plantação. Fujie (2010) define o que a sociedade sulista esperava da figura feminina: a mulher deveria ser submissa, gentil, sempre presente, mantenedora dos valores morais, destituída de apelo erótico sexual. Caddy mostrou-se uma líder na infância, "ela que nunca era rainha nem fada era sempre rei ou gigante ou

---

[107] FAULKNER, 2004, p. 75.

[108] FAULKNER, 2004, p. 162.

general”,[109] incontrolável mesmo pelos pais, ativa sexualmente na adolescência e ausente em toda a idade adulta.

Conforme Bleikasten, Caddy apresenta-se como uma contraparte bela à repulsiva história dos Compson, sua venustidade “é a beleza da falha”.[110] De que maneira então defender tal donzela, cuja queda encanta? Como seria possível ao cavaleiro zelar pela manutenção deste esteio social, quando o próprio valor se encontra transmutado em seu símbolo maior?

> Foram muitos Caddy hein
> Não sei foram demais me diz se você vai cuidar de Benjy e do pai
> Então você não sabe de quem é e ele sabe
> Não me toque você vai cuidar do Benjy e do pai
> (FAULKNER, 2004, p. 111).

Sobrevém em Caddy lascívia crescente. Nela, o desejo se mostra aflorado. A volúpia assemelha-se a uma pulsão por liberdade, coragem ausente nos demais irmãos. Na introdução de 1933, Faulkner enfatizou que essa coragem era o que a diferenciava de seus irmãos, bravura que a levara a escalar a árvore para assistir ao funeral da avó e a romper o pernicioso vínculo existente com família e condado. Não obstante, essa ousadia também se volta à autodestruição, um apetite pela morte: “você os amava Caddy você os amava Quando eles me tocavam eu morria”.[111] Quentin procurará deter a libido da irmã, agredindo-a fisicamente, tentando impor-se pela força, mas falhando como em tudo mais: “Não foi pelo beijo que eu lhe dei essa bofetada. [...] Foi por ser com um pirralho qualquer da cidade que eu lhe dei a bofetada você vai ver vai hein agora acho que você vai pedir arrego. Minha mão vermelha emergindo no rosto dela”.[112]

Em decorrência da libertinagem, Caddy engravidará de Dalton Ames, um de seus amantes. Ciente do irreparável pecado da irmã, Quentin a confronta, acusando-a e, numa cena patética, encosta uma navalha na garganta dela. Ameaça matá-la e a si mesmo. A irmã aceita a morte, apática. Quentin abraça-a, chorando. A navalha cai de suas mãos. A coragem o abandona. A indiferença da donzela suplanta a coragem do cavaleiro. Ato intenso, embora sem o desfecho trágico de uma ópera de Bizet.

---

[109] FAULKNER, 2004, p. 168.

[110] BLEIKASTEN, André. The quest for Eurydice. In: FAULKNER, 1994b, p. 430: “Caddy is a dream of beauty wasted and destroyed. Her presence / absence at the center and periphery of the novel signals the unfulfillment of the writer’s desire as well as the inescapable incompletion of his work. Caddy’s beauty is the beauty of failure”.

[111] FAULKNER, 2004, p. 144.

[112] FAULKNER, 2004, p. 129.

Malograda a investida, volta-se contra Ames. Combinam um encontro e prepara-se tal qual cavaleiro medieval. Solicita que seu cavalo seja selado, para se bater em duelo com o corruptor de sua irmã. Estaríamos a ler um romance de cavalaria? Não. Nem Rolando, nem Quixote. Após discutir com Caddy, abandona o cavalo e ruma a pé ao fatídico local. Eis o início da batalha entre os cavaleiros:

> [...] desci o caminho saí pelo portão entrei na alameda então corri antes de chegar à ponte já o vi ele estava debruçado no parapeito o cavalo estava amarrado no bosque ele olhou por cima do ombro então deu às costas só levantou a vista quando cheguei à ponte e parei ele tinha nas mãos um pedaço de casca de árvore estava quebrando-o em pedaços e jogando-os dentro d'água.
> vim pra lhe dizer para você ir embora da cidade. [...] você tem até o pôr-do-sol (FAULKNER, 2004, p. 154).

Ames tenta dialogar com Quentin, sugerindo que não leve tão a sério a situação e afirmando que se não fosse ele a engravidar Caddy, seria qualquer outro. Por fim, acrescenta que, apesar de não ter irmãs, sabe que todas são libertinas. O sentimento de Ames por Caddy fundamenta-se tão somente no desejo carnal, sem possibilidade do amor cortês. Enfurecido, Quentin lança-se sobre o adversário, agredindo-o. Ames detém a investida com apenas uma mão, enquanto saca um revólver com a outra. Demonstra-se exímio atirador, atingindo à distância duas cascas de madeira que flutuavam no rio; recarrega a arma e a oferece a Quentin. O cavaleiro a recusa, novamente investe contra Ames. Eis o término do combate:

> [...] depois de todos aqueles dias e noites com a madressilva emergindo da escuridão no meu quarto onde eu estava tentando dormir mesmo quando depois de algum tempo me dei conta de que ele não havia batido em mim que ele havia mentido por causa dela também e que eu havia simplesmente desmaiado como uma menina mas nem isso tinha mais importância e fiquei sentado recostado na árvore lampejos de sol roçando meu rosto como folhas amarelas num galho ouvindo a água e não pensando em absolutamente nada até mesmo quando ouvi seus cascos afundando na areia e pés correndo e as mãos duras correndo seu bobo você se machucou (FAULKNER, 2004, p. 157).

Derrotado, precisa suportar a vergonha de ser amparado pela irmã, a quem devia defender. Quentin continua. Procura o pai e acusa-se confessando o incesto que não cometeu, numa tentativa de assumir o pecado da irmã e, assim, redimi-la. O pai, cuja opinião sobre a virgindade já conhecemos, sabe que o filho mente: "você queria sublimar uma bobagem humana natural transformando-a num horror e então exorcizá-la com a verdade".[113] Contudo,

[113] FAULKNER, 2004, p. 171.

de modo paradoxal, faz-se inegável a veracidade da confissão: o laço incestuoso de Quentin forja-se na representação simbólica da irmã.[114] Caddy surge como um duplo imperfeito e, na impossibilidade de garantir sua moralidade ou de eliminá-la, só lhe restará a opção de aniquilar a contraparte do duplo, ou seja, a si mesmo.

Por ser arquitetada como fluxo de consciência, sabemos das ações de Quentin por meio de suas lembranças, as quais lhe ocorrem enquanto caminha pelo campus de Harvard e arredores. Portanto, há forte oposição espacial em relação à narrativa de Benjy. Neste, para o desenvolvimento do arquétipo da criança, afiguram-se espaços fixos ou limítrofes, como o jardim, a cerca, a casa. Ao motivo da inocência, Faulkner utiliza-se de cronotopicidade idílico-pastoril, esse tempo-espaço "possui um ritmo definido, semicíclico, une-se estreitamente a uma paisagem idílica, insular, característica e detalhadamente elaborada. É denso e perfumado como o mel".[115] Como já demonstramos, embora existentes, essas características são corrompidas na recriação mítica interposta por Faulkner.

Na qualidade de representante do arquétipo do herói cavalheiresco, Quentin estará em movimento constante. A estrada manifesta-se como seu espaço por excelência. De fato, conforme Bakhtin (2010), o cronotopo da estrada, além de desempenhar papel fundamental nas narrativas mitológicas, acha-se entre os principais do romance de aventura, pois se faz necessário que o herói se desloque para enfrentar as provações que o farão, efetivamente, heróico. A estrada mostra-se como espaço de passagem, um não-lugar entre o problema e a solução, tempo-espaço de encontros e desencontros.

Todavia, o que encontra nosso herói durante sua peregrinação por país estrangeiro? Neste tempo-espaço, o cavaleiro se depara com os mesmos elementos que incidiram sobre o irmão *bricoleur*. Faulkner recria para Quentin condições similares àquelas existentes no percurso de Benjy: uma sobreposição simbólica de estruturas narrativas, nas quais as elevações do substrato ressurgem camufladas naquilo que lhe envolvem. Verdadeiro lençol textual revestindo superfície irregular.

---

[114] O sentimento incestuoso de Quentin por sua irmã Caddy já foi objeto de análises variadas, com conclusões distintas. Nesse trabalho, seguimos o caminho do incesto como fator simbólico e não materializado em desejo carnal, seguindo a própria afirmação de Faulkner no *Apêndice* de que o amor de Quentin se relacionava com o conceito de honra representado pelo hímen da irmã. Por outro caminho prossegue Irwin ao considerar a irmã como uma substituta da mãe e o incesto como desejo físico. Cf.: IRWIN, John T. Doubling and incest in The sound and the fury. In: FAULKNER, 1994b.

[115] BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance; tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 227.

Dessa forma, o pássaro que Benjy observa no início de seu discurso, reaparece logo nas primeiras páginas do segundo narrador, antecedendo o início do trajeto:

> [...] um pardal atravessou o raio de sol numa linha enviesada, pousou no parapeito da janela e inclinou a cabeça para mim. O olho era redondo e reluzente. Primeiro me olhava com um olho, e zás! Virava o outro, a garganta latejando mais rápido que qualquer pulso. Começou a dar a hora cheia. O pardal parou de trocar de olhos e ficou me observando fixamente com um olho só, até que o carrilhão parou de bater, como se também ele estivesse prestando atenção nas batidas. Então bateu as asas e desapareceu (FAULKNER, 2004, p. 76).

Ao iniciar sua peregrinação, o cavaleiro sulista encontra um negro, a quem oferece uma moeda de 25 centavos, o mesmo valor daquela perdida por Luster. Logo mais, observa algumas crianças pescando e brincando num rio, assim como Benjy observara os amigos de Luster divertindo-se à beira do riacho. A imagem da jovem Caddy, constante na primeira narrativa, retorna na figura da pequena italiana, "uma menininha suja com olhos de urso de pelúcia e duas tranças de verniz",[116] que se faz companheira de Quentin. Como agrado, a pequena recebe um pedaço de bolo de uma comerciante, da mesma forma Benjy receberia um bolo como presente em seu aniversário de 33 anos. O cheiro de árvore que perfuma a seção de Benjy rescende agora como odor de madressilvas, flor que produz doces néctar e cheiro (o nome da flor no original, *Honeysuckle*, algo como "amamentar com mel", potencializa a fragrância adocicada existente nas páginas de Quentin). Esses são apenas alguns exemplos das semelhanças existentes na composição do enredo.

Assim como na narrativa de Benjy, esses elementos aparecerão deslocados de seus significados habituais: o assobio do pássaro precede "um som sem sentido e profundo, sem inflexões, cessando como se cortado com o golpe de uma faca";[117] a nova companhia resulta em mutismo e incomunicabilidade, como se a jovem possuísse grau de autismo semelhante ao de Benjy; como desfecho de sua tentativa de auxiliar a jovem italiana, uma acusação por rapto; os jovens que puerilmente divertem-se na água terminam por expulsar Quentin e sua companheira; o odor que perfuma o discurso torna-se insuportável ao narrador.

A cronotopicidade da estrada suscita outras duas diferenças em relação à idílica-pastoril. A primeira, refere-se à ligação das personagens com o mundo natural: enquanto Benjy conecta-se primitivamente à natureza, mostrando-se indissociável dos motivos naturais – jardim,

---

[116] FAULKNER, 2004, p. 121

[117] FAULKNER, 2004, p. 131.

gramado, árvore, água –, Quentin existe num entreplanos, pois embora a estrada seccione a natureza, precisa dela para significar.

Cheiros de flores, ruídos de águas correntes, árvores, folhas, líquens, trepadeiras, pássaros, elementos que o abalroam constantemente chamando-o, exigindo-lhe o retorno, clamando pelo desvio, mas Quentin prosseguirá irresoluto pela estrada. Ademais, o espaço a Benjy mostra-se reconhecível, comum, cotidiano, espaço insular. Quentin, ao contrário, encontra-se no Norte, terra alheia, portanto. Fato este que reforça a ideia de o narrador representar o arquétipo do herói, pois o "mundo estrangeiro" posiciona-se como um motivo importante nos romances de aventura, assim como nas narrativas míticas, conforme sublinha Bakhtin (2010).

Outra dessemelhança apresenta-se na relação que cada uma das personagens mantém com o tempo, no modo pelo qual essas construções arquetípicas vivenciam a temporalidade. Já dissemos que Benjy observa um presente absoluto: as lascas de tempo atingem-no como se fossem o agora. Em parte, esse modo mítico de percepção da temporalidade reflete-se nos cronotopos existentes em sua narrativa, pois ao espaço edênico afeta uma temporalidade nula, um instante de não acontecimento. Um tempo antes da poesia que do romance.

Especificamente para os romances de cavalaria, Bakhtin percebe a existência de uma atemporalidade total, na qual "a lógica temporal desse mundo vertical é a simultaneidade de tudo".[118] Se assim o fosse no discurso de Quentin, haveria grande aproximação com a percepção temporal de Benjy, porém ocorre um descompasso temporal na segunda seção de *O som e a fúria.* Ainda que o passado retorne constantemente como memória, ecoando nos elementos do presente, Quentin possui consciência do fato, sabe-se imerso num tempo irrevogável, "ininterrupta e descendente", mas ainda cíclico, o "*reducto absurdum* de toda experiência humana".[119] Assim, reconhece que a peleja perdida para um companheiro de faculdade surge como reedição da batalha travada contra Dalton Ames. A consciência desse fato o transforma em eterno Sísifo destinado a rolar a pedra do desalento.

Destarte, ao final de seu trajeto, após se deparar com o próprio passado, encontrar-se-á no início de sua narrativa: retorna ao quarto da faculdade, completando a circularidade do percurso. A estrada, portanto, falha em levá-lo a outras paragens; o vértice espaço-temporal no qual Quentin se aprisiona, e que se mostra insuportável a ele, materializa-se. Acrescido à lógica da repetição e ao dobramento de tempo e espaço, completa-se a circularidade do texto,

---

[118] BAKHTIN, 2010, p. 273.

[119] FAULKNER, 2004, p. 73.

“retornando o pensamento (da pessoa em causa, o autor ou leitor) para o ponto de partida, mas com um acréscimo a cada vez, uma variante que permite progressos [...] em espiral”.[120]

No entanto, como evitar o tempo? Se nosso cavaleiro falhou em todas as suas provações, seria capaz de realizar o impossível? A negação é fornecida nas primeiras linhas de seu discurso: “Quando a sombra do caixilho apareceu na cortina era entre sete e oito horas, e portanto eu estava no tempo de novo, ouvindo o relógio”.[121] Estar no tempo afigura-se o grande problema a Quentin, pois enquanto o enredo se constrói como romance de aventuras, o tempo se edifica epicamente. Uma temporalidade do “‘passado absoluto’, o tempo dos ancestrais e dos heróis, separado por uma fronteira intransponível do tempo real da *época contemporânea*”.[122]

Durante todo seu discurso, Quentin procura desagrilhoar-se desse passado, do peso da tradição: “Levantei-me, fui até a cômoda e corri a mão por ela e peguei o relógio e virei-o de costas e voltei para a cama. Mas a sombra do caixilho continuava no lugar, e eu havia aprendido a calcular a hora, até quase o minuto exato”.[123] O herói está inserido no tempo e o ato de tentar paralisá-lo, evitando os ponteiros do relógio, não se mostra suficiente. Arriscará algo mais agressivo.

> Fui até a cômoda e peguei o relógio, ainda com o mostrador virado para baixo. Quebrei o vidro na quina do móvel e aparei os cacos na mão e coloquei-os no cinzeiro e arranquei os ponteiros e os pus nos cinzeiros também. O tique-taque não parou. Virei o mostrador para cima, o mostrador vazio, as engrenagens atrás dele continuando a rodar e estalar sem se dar conta (FAULKNER, 2004, p. 77).

Por fim, reconhecendo a inutilidade da luta, aceita o ressoar das horas: “e depois de algum tempo me desliguei de todos os outros sons, só restava o relógio no bolso”.[124] Ao tratar dos mitos trágicos, Frye ressalta que o tempo linear se inicia com a queda adâmica. Cair significa, portanto, ser retirado da atemporalidade edênica, para começar a presenciar a passagem do tempo: “Mas, na tragédia, o *cognitio* é normalmente o reconhecimento da inevitabilidade de uma sequência causal no tempo, e os augúrios e antecipações irônicas

---

[120] GLISSANT, 1996, p. 198: John Irwin, em seu ensaio “Doubling and incest”, também reconhece na duplicação um dos principais elementos da estrutura narrativa faulkneriana. Cf.: IRWIN, John T. Doubling and incest. In: FAULKNER, 1994b, p. 313.

[121] FAULKNER, 2004, p. 73.

[122] BAKHTIN, 2010, p. 327.

[123] FAULKNER, 2004, p. 74.

[124] FAULKNER, 2004, p. 80.

envolvendo-o são baseadas em uma percepção de retorno cíclico”.[125] Ao pretender refrear a passagem do tempo, Quentin promove a derradeira tentativa de impedir o desfecho de sua tragédia, esforça-se em deter a circularidade mítica de seu tempo, o constante retorno do passado. Falha, contudo.

No discurso de Benjy, somos guiados por uma experiência de tempo antes coletiva que individual; dado que ele não possui a noção de sua identidade, não vemos a edificação do ego em sua narrativa. Todavia, em Quentin o tempo individual se realiza, ainda que não completamente apartado do coletivo. Por meio de seu discurso, o acompanhamos em seu último dia, desde o amanhecer até a chegada da escuridão; seguimos o narrador por meio de uma revolução solar, unidade de tempo peculiar à tragédia grega.

A percepção individual de tempo concebe à segunda seção um grau maior de tragédia que o existente na primeira. Wadlington (1994), ao deter-se sobre a lógica da tragédia no romance de Faulkner, ressaltou a existência de dois processos trágicos no discurso dicotômico de Quentin: o declínio da ação em passividade e a tentativa de revertê-la. Processos que claudicam em promover o reconhecimento direto do sofrimento, impossibilitando, dessa maneira, a catarse. Mesmo a tragédia em Faulkner encontra-se incompleta, deslocada.

No momento de sua narrativa, Quentin já não se vê como indivíduo, transformou-se em mero esboço, simples sombra. Indefinido. A imagem da sombra o acompanhará por todo o romance; um coro a antecipar suas ações.

> A sombra da ponte, as barras da grade, minha sombra se estendendo plana sobre a água, eu havia enganado com tanta facilidade a que não me abandonava. Pelo menos quinze metros, e seu eu tivesse uma coisa que a forçasse a ficar dentro d’água até ela se afogar, a sombra do pacote como dois sapatos embrulhados pousada na água. Dizem os negros que a sombra do afogado ficava olhando para ele de dentro d’água o tempo todo. Ela brilhava, cintilava, como se respirasse, o flutuador lento como se respirasse também, e detritos meio submersos, sumindo em direção ao mar, as cavernas e grutas do mar (FAULKNER, 2004, p. 86).

Essa imagem descrita por Faulkner nos antecipa o desfecho não narrado de Quentin. Suicida-se lançando-se com dois pesos de ferro nas águas “curativas” do *Charles*, rio próximo ao campus de Harvard: “é só quando o relógio pára que o tempo vive”.[126] Eis, finalmente, a vitória de nosso cavaleiro: sobrepujou o tempo, lançou-se à história.

---

[125] FRYE, 2014, p. 358.

[126] FAULKNER, 2004, p. 82.

A simbologia escancara-se. As mesmas águas que batizam subtraem sua vida. Se o rito do batismo cristão representa a morte simbólica e a emersão transformadora, agora, o retorno não ocorre. Por meio de seu ato, o herói não expurga os crimes da família, apenas encontra a anulação temporal desejada. Mesmo essa vitória trará apenas catástrofe à família. Tragédia anunciada na resposta de Caddy a sua proposta de empreenderem fuga para um lugar distante: "com que dinheiro o dinheiro da sua faculdade o dinheiro do pasto que eles venderam pra você poder ir estudar em Harvard será que você não entende agora você tem que se formar se você não se formar ele vai ficar sem nada".[127]

Ao se efetivar a profecia, Quentin abandona suas vestes de herói e assume a imagem de Erínia. Se, por sua impetuosidade, Caddy aproxima-se de Aleto, "a que não pára, a incessante", nosso herói torna-se Tisífone, "a que avalia o homicídio, a vingadora do crime".[128] Notemos que as fúrias Compson se deslocam tanto quanto os arquétipos que representam: o descomedimento da primeira serve à queda familiar; a vingança da segunda termina por apressar a inevitável derrocada. As fúrias, que na mitologia grega colocavam-se como protetoras da ordem social e responsáveis por vingar os crimes contra a família e a sociedade, são agora causadoras dessa queda.

Os arquétipos sulistas do feminino e do herói fragmentam-se, decaem. A donzela mostrou-se indisposta a cumprir o esperado de sua figura; afinal, a mulher deveria ser boa mãe, esposa dedicada, piedosa, gentil, cuidadora da casa, assexuada, hospitaleira, centro moral do lar,[129] algo entre uma excelente cozinheira e uma prestativa enfermeira. O cavaleiro apresenta-se incapaz de se adaptar à nova realidade. Falha em defender a castidade da irmã (que na verdade jamais precisou de qualquer defensor, pois nada lhe foi tomado). Herói forjado em princípios já gastos. Cavaleiro irrelevante.

Se a narrativa de abertura derroca o arquétipo da criança e os temas da inocência e da sabedoria, agora o autor abate com força insuportável outros dois pilares do mito da plantação. Não há pureza. Não há heroísmo. O que sobra então? Como é possível a vida para quem, de outra forma, mostra-se incapaz de continuar? É o que veremos com o próximo narrador.

---

[127] FAULKNER, 2004, p. 120.

[128] Cf.: BRANDÃO, 1986, p. 207, v. 1.

[129] Sobre o arquétipo da mulher no mito da plantação, cf.: FLORA, Joseph M.; MACKETHAN, Lucinda H. (Ed). *The companion to southern literature*: themes, genres, places, people, movements and motifs. Baton Rouge, LA: Louisiana State Press, 2001.

Contudo, antes de encerrarmos a narrativa de Quentin, façamos uma breve correção. Embora seja fato que o primogênito Compson suicidou-se nas águas do *Charles*, cremos que sua morte se deu, simbolicamente, com a perda da virgindade da irmã, ponto de ruptura irreconciliável para o herói. Quentin, que antes da corrupção da irmã apreciava o perfume exalado pelas flores, passa a sentir repulsa pela fragrância das madressilvas, cheiro que remete o cavaleiro ao pecado de Caddy:

> [...] a madressilva o cheiro tinha penetrado minha respiração estava no rosto na garganta dela como tinta o sangue dela batia contra a minha mão eu estava apoiado no outro braço ele começou a se contrair e tremer e eu tive de respirar fundo para conseguir esvaziar os pulmões com toda aquela madressilva espessa e cinzenta (FAULKNER, 2004, p. 146).

As madressilvas, com seu odor adocicado, perfumam todo o discurso de Quentin. Dessa forma, cada período textual, frase, palavra, e mesmo os espaços em branco, encontram-se preenchidos e aromatizados por esta flor. Sem o saber, acompanhamos a lenta morte do cavaleiro. Na *Anderson Memorial Bridge*, ponte da qual Quentin se lançou no rio Charles (e que existe de fato), há uma placa em tributo à personagem, verdadeiro esclarecimento sobre a causa de sua morte, com a qual encerramos este ensaio:

Quentin Compson

Afogado no odor de madressilvas[130]

1891 – 1910

[130] "Drowned in the odour of honeysuckle".

IAGO – Vai; já vejo a tua meta.
Teu demônio te impele, eu teu demônio sou eu. E me arrasta o meu, no qual eu creio, Deus inexorável.
Creio em um Deus cruel, que me criou à sua semelhança, e que nomeio na ira.
Nasci da vileza de um germe ou de um átomo vil.
Sou mal porque sou homem;
e sinto a lama originária em mim.
Sim! Essa é a minha fé!
Creio com o coração firme, como crê a viuvinha no templo, que o mal que eu penso e que de mim procede, cumpro por meu destino.
Creio que o justo é um histrião zombeteiro, e que tudo nele é mentira, no rosto e no coração: lágrima, beijo, olhar, sacrifício e honra.
E creio que o homem é joguete de uma sorte iníqua, do germe do berço ao verme da tumba.
Depois de tanta irrisão, vem a Morte.
E depois? E depois? A Morte é o Nada.
O Céu é uma velha fábula.

(VERDI, Otelo, Ato II)

6 A MARCA DA MALDADE

No sentimento de vingança que preenche o peito de Otelo ao se assegurar, ilusoriamente, da traição de Desdêmona e na ira que dele se apodera, ressoa a incontestável vitória de Iago; esse demônio shakespeariano que a custas de ardis polui o coração outrora apaixonado de seu rei, personifica o mais prejudicial sentimento humano: o rancor.

> OTELO – Ah, se tivesse essa escrava quarenta mil vidas! Uma só é muito pouco, frágil demais para minha vingança! Agora vejo que é verdade. Olha: aqui, Iago, todo o meu amor apaixonado, assim eu o sopro aos céus ... e já se foi. Levanta-te, vingança negra, de tua cela oca. Abre caminho, oh, amor, cede tua coroa e o trono que tens no coração a um ódio tirano! Incha, peito meu, com tua carga, pois ela pesa com línguas de áspides (SHAKESPEARE, 2011, p. 56).

A natureza do rancor o difere do ódio ou da raiva.[131] A etimologia do termo, por exemplo, permite averiguarmos as singularidades de cada sentimento. O termo raiva possui origem na palavra latina *rabies*, a qual descreve um estado de delírio violento, fúria, ou loucura que acomete o indivíduo e também o cão. Apresenta-se como sentimento pontual que aproxima o homem da condição irracional, cujo explosivo descontrole caracteriza o raivoso.

O *odium*, por sua vez, representa aversão, antipatia, repugnância, animosidade: odiar algo ou alguém significa que o indivíduo antagoniza, repugna e sente aversão ao objeto odiado. O ódio pode ser movido por questões pessoais ou coletivas. Podemos desenvolver ódio por quem nos agrediu, concentrando o sentimento no âmbito pessoal; podemos odiar qualquer representante de determinada etnia, credo, nacionalidade, ainda que nunca tenhamos sofrido ofensa deles, simplesmente porque o grupo ao qual pertencemos antagoniza com o outro. Aquele que odeia não o faz o tempo todo, o próprio ódio pode permanecer em estado de dormência até ser novamente estimulado pela presença do objeto odiado.

De outra natureza mostra-se o rancor. A etimologia da palavra revela que rancor e ranço possuem a mesma origem. *Rancoris* designa a qualidade daquilo que é acre, estragado, rançoso, que se encontra no primeiro estágio da putrefação; o rancor não se apresenta com simples antipatia, tampouco celebra-se com uma explosão dos humores. Ser rancoroso denota que o substantivo por ele adjetivado cultiva um sentimento em seu íntimo, somente capaz de ser aplacado com a vingança. Os atos do rancoroso são premeditados, pensados, jamais impulsivos;

---

[131] Cf.: CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

sempre motivados. Não possuem a natureza da raiva ou do ódio, embora possa com eles ser confundido. O rancor é o sentimento que concentra a capacidade humana para o mal; seu produto, a vingança.

Na peça shakespeariana, acompanhamos toda a sordidez do vilão, mas também nos rendemos a sua capacidade de articular a queda de Otelo. O caráter de Iago constrói-se com perfeição sobre o alicerce do rancor. E a maldade se torna maior, pois nele se concentra a inteligência necessária para executar a vingança. Iago não representa o mal, ele é o mal (humano) em Shakespeare. Contudo, esse demônio não se mostra uma construção literária isolada. O próximo exemplo é quase uma invocação.

O Satã de *O paraíso perdido* concede outro exemplo do rancor como força incontornável. Após ver seu exército derrotado e lançado ao abismo no início do primeiro canto, o decaído querubim brada heroicamente:

> Caídos de que altura e em qual abismo / Nos achamos aqui tão derrotados! / Cos raios tanto pode o que é mais forte. / Té agora quem sabia ou suspeitava / Dessas armas cruéis a valentia? / Mas nem por elas, nem por quanta raiva / Possa inflingir-me o Vencedor potente, / Não me arrependo, de tenção não mudo, / Posto mudado estar meu brilho externo. / Rancor extremo tenho imerso nalma / Pela alta injúria feita a meu heroísmo (MILTON, s/ano, p. 24).

A derrota de Satã desperta nele o mais poderoso dos sentimentos e, com a alma imersa em rancor, urdirá a vingança contra aquele que o venceu. Apresentando-se impossível a vitória na batalha, atinge o orgulho divino ao causar a queda daquele a quem o próprio Deus considerara sua maior criação: o homem. O rancor no Satã de Milton não se acompanha por rompantes de ira, nem mesmo pelo ódio. O rancor possui arquitetura fria alicerçada num inexorável desejo de vingança. No poema, assim como Otelo na peça, o primeiro homem se afigura como vítima do rancor.

Do mesmo modo, a mitologia greco-romana investigou o rancor e alocou sua origem nas divindades; compreensão esta que se mostrou avançada. Talvez por perceberem que o ímpeto do rancoroso se assemelhava a uma força natural incontida, insubordinável (como imaginar Iago ou Satã subservientes?), essa mitologia incorporou o rancor numa das Eríneas (Fúrias para os romanos), justamente as únicas entidades que não se dobravam aos deuses, antes eram respeitadas por eles. Mas não é tudo. O rancor foi destinado à mais tirânica das Eríneas: Megera, cuja característica consistia em punir os indivíduos culpados de crimes aos quais ela mesma inspirara. As características de Aleto e Tisífone, as outras Eríneas, permitem aproximá-las da impetuosidade de Caddy e do heroísmo deformado de Quentin, respectivamente. Por sua

vez, as atitudes de Jason o destinam a ser análogo à Megera, pois nele reside a marca da maldade: o rancor, estigma que se inicia no processo de sua criação.

Numa introdução de *O som e a fúria*, Faulkner descreve Jason como alguém que se refugiou numa "fúria vingativa".[132] Green e Allen (1999) afirmam que a personagem surgiu de uma necessidade: era preciso uma figura perversa no romance, algo que simbolizasse o mal em estado puro, um diabo que assolasse Yoknapatawpha, que demonstrasse por suas ações a natureza daqueles homens. Jason Compson tornou-se esse demônio, como sua própria descrição permite supor: "[...] frio e astuto, os cabelos curtos cacheados formando dois ganchos teimosos, um de cada lado da testa, como uma caricatura de *barman*, olhos castanho-claros com íris rajadas de negro, como bolas de gude".[133] Diante das ações cometidas pela personagem no romance, os cabelos fazendo as vezes de chifres mostrou-se um recurso desnecessário para caracterizá-lo como demônio, ainda que axiomática a aproximação.

Jason não foi a única representação do mal no condado. Encontramos na família Snopes amplo espectro de seres demoníacos. Como não pensar no seviciador Popeye, de *Santuário*, e Thomas Sutpen, de *Absalão, Absalão!* como satãs contemporâneos? No entanto, algo difere Jason. O irmão Compson residiu por toda a vida em Yoknapatwpha, jamais ultrapassando as fronteiras do condado. Se os Snopes sustentam a pecha de "invasores" e é possível cogitar que o caráter de Thomas Sutpen foi forjado nas Índias Ocidentais, Jason nasce como um demônio exclusivamente local, gerado do barro ancestral do Mississippi. Se em Popeye há intenso grau de psicopatia (sevicia Temple Drake com um sabugo de milho; mata friamente um colega; contrata um terceiro para estuprar Temple e observa o ato como meio de atingir o prazer que a impotência sexual lhe negava), em Jason isso não ocorre, pois não é acometido de distúrbios psíquicos e, justamente por isso, seus atos possuem natureza aterrorizante. Nele, o mal é racionalizado, maturado pelo tempo, curtido pelo espírito rancoroso da personagem: um indistinto desejo de vingança.

A narrativa de Jason inicia-se em 06 de abril de 1928, na sexta-feira anterior à celebração da Páscoa (embora haja divergências na datação, convencionou-se estabelecer uma sexta-feira como o dia da crucificação de Cristo). Este rito indicia a gênese arquetípica de Jason, não é destituído de significado que o autor conceda voz ao demônio nessa data. Quando a primeira frase desse narrador se resume em perniciosa acusação: "Uma vez vagabunda, sempre

---

[132] Cf.: FAULKNER, William. Introduction to The sound and the fury, 1933. In MERIWETHER, 2004, p. 294: "the one taking refuge in suicide, the other in vindictive rage which drove him to rob his bastard niece of the meagre sums which caddy could send her".

[133] FAULKNER, 2004, p. 271.

vagabunda, é o que eu digo";[134] quando o mal se apresenta em plenitude, trajado de sua veste maniqueísta (essa figura não permite a dúvida, não se apresenta diversa – Jason reflete, constantemente, a maldade), quando Faulkner permite que se desvele, às primeiras palavras, toda a natureza da personagem, parece que o autor direciona facho de luz à interpretação simbólica do narrador. Seguir essa luz torna-se imperativo.

De início, duas características despertam a atenção: a vasta ocorrência do pronome "eu" como sujeito da fala e a permanente vitimação do narrador. Na conversa com a mãe, as duas características permitem-se perceber:

> 'Não estou me referindo a você', ela diz. 'Você é o único que não me envergonha'. 'Claro', eu digo, "nunca tive tempo pra isso. Nunca tive tempo pra ir estudar em Harvard nem pra me matar de tanto beber. Sempre tive que trabalhar. Mas, é claro, se a senhora quiser que eu fique andando atrás dela pra saber o que ela faz, eu largo a loja e arranjo um emprego em que eu possa trabalhar à noite. Aí eu posso ficar o dia inteiro atrás dela, vigiando, e a senhora manda o Ben me substituir à noite' (FAULKNER, 2004, p. 176).

Na primeira seção do romance, o mundo apresentou-se através da percepção imediata de Benjy; na segunda, Quentin ampliou esse mundo com seu sentimentalismo obsessivo. Tanto numa quanto noutra, o discurso consciente mostrou-se secundário. Entretanto, com Jason, isso se modifica e, novamente, altera o discurso, principiando pelo âmbito no qual este ocorre. A narrativa de Benjy apresenta-se privada em sua totalidade, uma vez que o narrador não externaliza suas opiniões; Quentin, por sua vez, raramente expõe suas memórias, o que mantém sua narrativa essencialmente privada, contudo já indicando um processo incipiente de manifestação pública do pensamento. Movimento que se completará, paradoxalmente, no discurso individualista de Jason, consumando a transformação do privado em público, comunitário.

Dentre os narradores de *O som e a fúria*, Jason é aquele que mais fala; profere palavras a todo momento. A sentença "eu digo" surge como um mantra em sua narrativa, um enlouquecedor ruído de fundo. Jason mostra-nos sua perspectiva dos fatos por meio de um discurso lógico, limpo, cru, de sintaxe controlada, mas semanticamente agressiva. Discursa para submeter. Sua oratória possui a força incontestável da violência: "Em sua própria narração, nós vemos operar uma força quase satânica. Ele deleita-se em atormentar outras pessoas. Quer se

[134] FAULKNER, 2004, p. 175.

trate de sua mãe, Caddy, Luster, Dilsey, Quentin, ou o assistente negro de Earl, Jason tem um prazer perverso em importunar outras pessoas”.[135]

Noel Polk (1993), ao se deter na estrutura discursiva presente na obra de Faulkner, conclui que a oralidade é a característica que melhor define Jason. Para o crítico estadunidense, enquanto Benjy tenta falar, mas não consegue, privado que está pela idiotice, e Quentin, embora possua a competência para a fala, procura não proferir palavras, como se a permanência delas em sua mente lhe permitisse assegurar certa manutenção da ordem, Jason mostra-se estrondosamente oral, como se o narrador precisasse se manter falando em voz alta para abafar outras vozes que, porventura, o ameacem; espécie de escudo a protegê-lo do cárcere que se transformou Yoknaptawpha e de tudo o que isto significava: um pai ausente, uma mãe hipocondríaca onipresente, os olhos incansáveis da sociedade a vigiar seus passos, a possível comparação com os irmãos.

A “força satânica” identificada por Robert e a agressividade estabelecida por Polk designam um discurso violento. Falar, em Jason, é sinônimo de atormentar. O narrador está sempre a proferir julgamentos de toda espécie, com o intuito de subjugar os demais membros da família ou quaisquer outros. A respeito dos judeus, diz serem uma raça que nada produz;[136] os fazendeiros locais são “trouxas” por negociarem com Wall Street; os negros são “vagabundos”; as mulheres, desonestas.

Todo o ódio emanado de seu discurso acoberta um caráter hipócrita: Jason coloca-se em estado permanente de vítima. Queixa-se que os negros se aproveitam de sua despensa: “esperando que seis negros que nem conseguem se levantar da cadeira se não devorarem uma panela cheia de pão e carne preparem o café da manhã”,[137] o que legitimaria as constantes ofensas a eles proferidas pelo narrador; critica a libertinagem da irmã e da sobrinha, mas se associa em concubinato com Lorraine, uma prostituta de Memphis; ressente-se do pai que nada lhe legou, porém nada faz para auxiliar sua sobrinha; acusa os banqueiros nova iorquinos de roubo e subtrai da mãe o dinheiro enviado por Caddy. Faz questão de se apresentar como benfazejo provedor da família, o alicerce econômico da casa, mas tudo que propicia se resume em desconforto, aflição e violência.

---

[135] ROBERT, James L. *CliffsNotes on Faulkner’s The sound and the fury*. Lincoln, NE: Cliffs Notes, 1988, p. 47: “In his own narration, we see na almost satanic force at work. He delights in tormenting other people. Whether it is his mother, Caddy, Luster, Dilsey, Quentin, or Earl’s Negro assistant, Jason takes a perverse delight in annoying other people”.

[136] FAULKNER, 2004, p. 186.

[137] FAULKNER, 2004, p. 175.

A origem de todo o rancor se esclarece em suas falas. Ressente-se de nada ter restado da outrora rica família: “Acho que não sobrou nenhum sangue de Compson para mim como diz a mãe porque ele bebeu tudo. Pelo menos eu nunca ouvi dizer que ele se ofereceu para vender uma coisa para eu poder estudar em Harvard”.[138] Culpa o pai pelo fracasso da família: “O rancor com que você fala do seu falecido pai”,[139] diz-lhe a mãe em certo momento. Família que agora o envergonha: “um é maluco, o outro se matou afogado, a outra foi posta no olho da rua pelo marido”;[140] amargura-se por não ter sido beneficiado com as oportunidades dadas ao irmão; e culpa Caddy por sua atual situação, afinal, se os gastos com a universidade do primeiro reduziram as posses familiares, a infidelidade da segunda ao marido banqueiro custou a Jason provável emprego no banco e selou seu destino como vendedor de pequeno armazém: “Essa vagabunda que me fez perder o emprego, a única oportunidade que eu tive de subir na vida, que matou meu pai e está encurtando a vida de minha mãe a cada dia, que me transformou em motivo de chacota na cidade inteira”.[141]

À sobrinha, o principal alvo de sua violência, estende-se o rancor destinado inicialmente à irmã. “Uma vez vagabunda, sempre vagabunda”, fala com a qual inicia sua narrativa, refere-se a Quentin. A frase julga o crime e antecipa a pena. Jason age qual verdugo e transforma o espaço ao seu redor num inferno provisório. Dilsey, a única oposição a esse demônio familiar, compreende toda extensão de seu caráter violento, quando ele tenta agredir a sobrinha e ela o enfrenta: “‘Então bate em mim’, ela diz, ‘já que você tem que bater em alguém. Bate em mim’, ela diz. ‘Você acha que eu não bato?’ eu digo. ‘Não tem judiação que você não é capaz de fazer’, ela diz”.[142] A intensidade da punição se entrevê no desabafo de Quentin ao ser acusada por Jason:

> ‘Mas nesta cidade eu não sou qualquer um, não, e não admito que uma pessoa da minha família se comporte como uma negra vagabunda. Você está me ouvindo?’ ‘Estou me lixando’, ela diz. ‘Sou má e vou para o inferno, e estou me lixando. Melhor estar no inferno do que estar em qualquer lugar junto com você’ (FAULKNER, 2004, p. 184).

---

[138] FAULKNER, 2004, p. 192.

[139] FAULKNER, 2004, p. 177.

[140] FAULKNER, 2004, p. 226.

[141] FAULKNER, 2004, p. 295.

[142] FAULKNER, 2004, p. 180.

Embora as intimidações de Jason sejam sempre agressivas, a violência não ocorre fisicamente. Nesse microcosmo atroz, a especialidade do carrasco se explica pela rispidez permanente da palavra, outra característica que aproxima o narrador faulkneriano das terríveis Eríneas.

Na *Eumênides* de Ésquilo, o coro das Eríneas ressalta a principal forma de punição dessas implacáveis entidades: "Sobre esta vítima / este canto vertigem / desvario aturdimento / hino de Erínies cadeia / do espírito nenhuma lira / exaustão dos mortais".[143] Esse canto vertigem que aprisiona o espírito, que dele retira a poesia, tornando a vida insuportável, era a especialidade da Megera. Seu gritar incessante flagelava implacavelmente suas vítimas. Mas, enquanto as Eríneas objetivavam a manutenção da unidade familiar (a perseguição a Orestes, por exemplo, resulta de seu crime de matricídio), o ímpeto de Jason direciona-se somente a sua própria satisfação. Suas ações não pretendem a consolidação da família, tampouco sua recuperação (como o estado de abandono da casa nos permitiu inferir em ensaio anterior). Ao contrário, seus atos motivarão a última cena – e a única possível – da saga familiar.

Mas por qual razão os atos de Jason são incontestáveis? Por que sua palavra se assemelha à lei? Caroline Compson responde no diálogo travado com o filho sobre as atitudes da neta:

> 'A gente se dá bem', eu digo. 'Se ela quer ficar o dia inteiro trancada no quarto dela, eu não me incomodo. Agora, na hora das refeições não pode ter confusão nem cara emburrada. Eu sei que estou pedindo muito a ela, mas na minha casa é assim. Na sua casa, aliás'. 'É sua', a mãe diz. 'Você agora é o chefe' (FAULKNER, 2004, p. 250).

Após a morte do pai alcoólatra, Jason incumbe-se do patriarcado. Passa a controlar as finanças, inclusive responsabilizando-se pela receita familiar. Trabalha para sustentar a casa e como provedor mostra seu poder incontestável aos membros da família. A amplitude que sua figura assume se expressa na resposta dada por Caroline a Quentin quando esta se queixa da perseguição empreendida pelo tio: "Ele é o único pai que você já teve [...]. O pão que você come é dele. Ele tem todo direito de exigir que você lhe obedeça".[144]

---

[143] ÉSQUILO. *Eumênides*; tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2013, p. 99.

[144] FAULKNER, 2004, p. 252.

O filho metamorfoseia-se em pai-patrão. Um indivíduo cruel, egoísta, autoritário, a transformar a velha mansão num círculo de suplícios para seus habitantes. Por meio de chantagem, impede o reencontro de Caddy e Quentin; rouba valores da mãe; estende à sobrinha o rancor pela irmã; ameaça os empregados negros; ordena a castração de Benjy. Sobre este ato, James L. Robert (1988) salienta o quão apropriado se mostra a emasculação da figura de Cristo e seu posterior envio a um asilo de insanos pelo demoníaco irmão. Faulkner, ao destinar a função de pai a mais cruel das Eríneas, subverte a figura paterna, outro arquétipo estrutural do mito da plantação.

Até o início do século XX, a figura do pai ocupava posição de destaque na constituição da sociedade sulista. Comumente, imaginava-se o início da história familiar por meio da migração de um homem corajoso, honrado, a se aventurar por novas terras, dominando-as e erigindo um primeiro núcleo familiar; a memória deste homem, assim como seu nome, sua hombridade e sua sabedoria, subsistiria nos filhos varões, dando prosseguimento a uma verdadeira dinastia. Ao traçar a genealogia da família, por exemplo, Faulkner descreveu tão somente a ascendência masculina dos irmãos Compson, não obstante tenha subvertido o homem primordial, descrevendo-o como um desertor da batalha de Culloden Moor.

Para a sociedade sulista, o termo família albergava todo o parentesco consanguíneo possível: pai, mãe, irmãos, filhos, sobrinhos, primos, tios, avós etc. Somente após a Depressão e a Segunda Guerra, com o esfacelamento das grandes famílias, utilizou-se a palavra para designar a tríade basilar pai-mãe-filhos. Embora possuísse inúmeros membros, somente a figura do pai importava para critérios de descendência e de poder.

Richard Gray (1986) observou a formação da sociedade sulista como resultado de dois modelos conflitantes: um de economia agrária, baseado nas plantações geridas pelo pequeno proprietário; outro, aristocrático, patriarcal, alicerçado nas grandes plantações comandadas pelo senhor, cujo domínio alcança toda a família da plantação e a influência política se estende para todo o Sul. Num e noutro, a figura paterna se sobrepõe ao restante dos membros, como pilar de manutenção da ordem, da tradição, dos costumes e da moral; pessoa a quem se recorre para conseguir julgamento sábio e conselho valioso.

Exemplos dessa figura podem ser encontrados na ficção de John Esten Cooke, Thomas Nelson Page, William Alexandre Caruthers e William Gilmore Simms. Gray atenta-se para o modo como certas falhas morais e fraquezas de caráter eram transformadas em qualidades por essa literatura patriarcal, principalmente naquelas que possuíam característica biográficas.

> Temeridade, impetuosidade e imprudência eram agora reunidas, sem hesitação, sob a bandeira da "coragem". A suntuosidade e o descuido financeiro pelo qual o coronel Porgy, de Simms, fora criticado, eram agora elogiados quando observados nas personagens cavalheirescas de Cooke ou de Page, como um sintoma de generosidade de espírito; e que a falta de praticidade pela qual o coronel Dangerfield fora zombado em *Westward Ho!* foi apresentada como a mais cativante – ou seja, a mais cavalheiresca, romântica, e arcaica – característica do coronel Carter de Cartersville (GRAY, 1986, p. 91).[145]

Na literatura sulista, a posição da mulher e o domínio do patriarcado serão questionados com maior ênfase apenas com Ellen Glaskow (1873-1945), Kate Chopin (1850-1904), Eldora Welty (1909-2001). Obras como *Virginia* (1913), *The awakening* (1899) e *Delta wedding* (1946) procuraram desconstruir o mito da superioridade masculina e da concepção da mulher como modelo de subserviência e dependência. No modernismo, não raro, os autores sulistas trataram do necrosamento do modelo patriarcal. Nas obras de Erskine Caldwell (1903-1987), por exemplo, esse declínio se apresenta na recusa pelo ideal de perfeição feminina, que ocorre na inserção de intenso fator sexual nas mulheres e na concepção da figura paterna impotente diante de uma sociedade em mudança.

Com sua obra, Faulkner também questiona o patriarcado, não por buscar a equivalência de gêneros ou a elevação da mulher ao papel de protagonista, mas para apresentar a falência da tradição social, a ruínas dos costumes. Seus romances denotam o pai como figura ausente na família, normalmente demonstrando caráter frágil e emocionalmente instável. O patriarca dos Compson, por exemplo, encontrou na bebida o refúgio para seu maior fracasso: não ter convencido a esposa a aceitar a filha infiel abandonada pelo marido; Anse Bundren, em *Enquanto agonizo*, mostra-se um homem sem iniciativa, dependente, de moral questionável; em *Luz em agosto* ausenta-se a figura paterna, as personagens são órfãs ou desconhecem a ascendência, a protagonista é uma mãe solteira à procura do pai de seu filho; em *Absalão, Absalão!* o patriarca estimulará o fratricídio dos filhos.

Entretanto, será com a ascensão de Jason à posição de patriarca que o arquétipo apresentará o maior grau de deformação. Se tradicionalmente a figura do pai se atrela a proteção, coesão e crescimento da família, em Jason estas funções se mostram estéreis. Esterilidade que se reproduz nos ambientes que ele frequenta. Jason está sempre em trânsito ou em locais fechados: a loja, a casa, o carro, o banco, a agência. Sua cronotopicidade é

---

[145] "Rashness, impetuosity, and foolhardiness were now marshalled unhesitatingly under the banner of "courage". The lavishness and financial carelessness for which Simms's Colonel Porgy had been criticised was now praised, when it was noted in Cooke's gentlemanly characters, or Page's, as a symptom of generosity of spirit; and that lack of practicality for which Colonel Dangerfield in Westward Ho! Had been mocked was presented as the most endearing – which is to say, the most chivalrous, romantic, and archaic – feature of Colonel Carter of Cartersville".

claustrofóbica, contrapondo-se aos cronotopos idílico-pastoril e da estrada presentes nas narrativas de Benjy e Quentin, respectivamente. Em oposição ao ambiente aberto existente nas narrativas iniciais, Jason encontra-se apartado do mundo natural. Nas raras vezes em que o encontro de ambos ocorre, a natureza mostra-se avessa ao demônio sulista.

Exemplo dessa aversão pode ser verificado na perseguição empreendida por Jason à sobrinha: quando ele salta do carro ao se aproximar do local onde acredita que Quentin esteja, seus problemas começam:

> [...] eu tinha que dar voltas e cruzar o campo arado, o único que tinha visto desde que saí da cidade, e a cada passo era como se alguém caminhasse atrás de mim, batendo com o porrete na minha cabeça. Eu pensava o tempo todo que quando terminasse de atravessar o campo pelo menos estaria pisando num chão plano, que não me daria um solavanco a cada passo, mas quando entrei no bosque vi que havia muita vegetação rasteira e tinha que ficar dando voltas, até que cheguei a uma vala cheia de urzes. Caminhei à margem dela por algum tempo, mas a vala foi ficando cada vez mais espessa, [...] o sol estava tão baixo que batia direto nos meus olhos, e meus ouvidos zumbiam tanto que não escutava nada. Segui em frente, tentando não fazer barulho, então ouvi um cachorro ou coisa parecida e compreendi que quando ele sentisse o meu cheiro viria para cima de mim fazendo a maior algazarra e estragando tudo. Eu estava cheio de carrapichos e gravetos e sei lá mais o quê, até mesmo dentro das roupas e dos sapatos, e então olhei para o lado e vi que minha mão estava bem em cima de um sumagre-venenoso (FAULKNER, 2004, p. 234).

Sua oposição ao mundo natural se entrevê em outras situações: deseja a morte dos pombos que habitam o campanário da igreja; considera uma revoada de pardais como praga; a chuva o incomoda. A hostilidade de Jason aos espaços abertos ou aos elementos naturais e a recorrência de cronotopos cerrados, estreitos, sufocantes promovem o cerceamento do espaço, transformam sua narrativa num círculo concêntrico de tortura e desesperança àqueles que o ocupam e estendem essa percepção ao leitor. A afirmação do narrador, “esses fedelhos com o cabelo cheio de brilhantina, que adoram fazer diabruras, vou mostrar a eles o que dá mexer com diabo, e a você também”,[146] parece dirigida a nós, ultrapassando seu sentindo metafórico. A seção de Jason é demoníaca, promovedora de angústia. Nela, o leitor vê-se privado das cores e dos odores existentes nas narrativas anteriores. Não há mais o fresco odor das árvores, tampouco o doce aroma de madressilvas. Tudo ressoa à esterilidade: o rancor da personagem se direciona para além das páginas, atingindo, pela estrutura de seu discurso, o incauto leitor de Faulkner.

[146] FAULKNER, 2004, p. 235.

À peculiar cronotopicidade de Jason, acompanha uma singular percepção do tempo na narrativa. Embora algumas vezes apresente saudosismo em relação ao passado, não ocorre o desejo de recuperar o tempo pretérito e suas tradições, como se verifica na narrativa de Quentin. Ao narrador, o passado surge como manifestação da perda irreparável; Jason se enraivece menos pelos recursos que a família consumiu, do que por terem arruinado a única possibilidade que lhe asseguraria boa posição social e independência econômica. Portanto, sua queixa não está relacionada com a queda familiar, senão com o comprometimento de sua ascensão pessoal.

Além do tempo imediato, cujo presente o agrilhoa à noção de perda irreparável e o mantém em relação íntima com a memória dos irmãos, o narrador se encarcera num tempo futuro, para o qual permanece em constante preparação, como demonstram as economias feitas e os investimentos financeiros no mercado de algodão, e ao mesmo tempo reconhece improvável: "que diabo de futuro pode ter um sujeito preso a uma cidade como essa e a uma loja como essa".[147]

Não obstante a preocupação com o futuro, em sua narrativa predomina a característica imediatista. Jason opera a experiência mental no nível do discurso. Precisa falar. Precisa transpor para o agora qualquer tema a fim de se apropriar dele. Tal como Benjy, Jason vive num constante presente, contudo de outra natureza, que o diferencia do irmão *bricoleur*. Embora planeje o futuro, mostra-se incapaz de romper com o presente. Sua lógica não possui a poeticidade de Benjy; tampouco a sensibilidade de Quentin. Apresenta-se dura, inflexível, obsessiva, demoníaca. Olga Vickery (1994) afirma que o leitor pode não concordar com a direção para a qual a perturbada lógica do narrador o leva, contudo, mostra-se incontestável que suas ações decorrem de um pensamento ordenado em termos de causa e efeito.

A narrativa de Jason apresenta ao leitor um mundo no qual o tempo se arrasta, pouco se altera, um local onde os relógios perdem sua função. Artifício que parece se explicar pelo próprio Faulkner, ao afirmar que "o tempo nos muda, mas o próprio tempo não se altera".[148] Assim como os irmãos, Jason inicia sua narrativa nas primeiras horas da manhã e a finaliza ao anoitecer; entre o princípio e o fim, a narrativa apresenta diversas marcações de horas e o faz somente para estabelecer a inutilidade da passagem temporal. O discurso de Jason não se altera em momento algum, fazendo todas as horas soarem iguais. "Ele [Earl] olhou para o relógio. Então foi à porta e olhou para o relógio do tribunal. 'Você deveria ter um relógio desses de um

---

[147] FAULKNER, 2004, p. 221.

[148] FAULKNER, William. Verse, old and nascent: a pilgrimate. In: MERIWETHER, 2004, p. 240.

dólar', eu digo. 'Não vai lhe custar muito pensar que ele está mentindo toda vez que você olha pra ele".[149] O presente estende-se de modo terrível.

Dentre todos os recursos do narrador em seu intento de promover o mal, a imobilidade temporal constitui-se numa das piores punições para quem divide o ambiente com Jason. Podemos notar essa aflição em Earl, proprietário da loja na qual Jason trabalha e com quem sempre se indispõe (se não é demitido pelo patrão, é somente pela estima que Earl possui por Caroline Compson).

A anulação do tempo no discurso de Jason possui a mesma natureza da tortura, transformando a casa familiar num inferno dantesco. Local de penúria intermitente. O azorrague utilizado pelo demônio faulkneriano resume-se na linguagem agressiva e obsessivamente recursiva. No discurso de Jason, a obsessão recursiva se materializa na repetição de termos, frases, julgamentos, locais. Glissant (1996) e Minter (1994) nomearam esse procedimento existente no romance faulkneriano como "prática da repetição" ou "princípio técnico da repetição", cujo produto é a "circularidade do texto". Se a frase "eu digo" apresenta-se como mantra no discurso, o mesmo vale para a afirmação de que o desvio moral da sobrinha foi uma herança sanguínea e para a sentença: "uma vez vagabunda, sempre vagabunda", seguida pela reclamação contra o apetite dos empregados negros. Essa última, tema que inicia e encerra a narrativa, promove o remate do círculo discursivo e constrói uma ponte esquizofrênica entre o término e o princípio. Através da lógica da repetição, a estrutura da narrativa de Jason permite ser ela própria fechada, sufocante, claustrofóbica; espelho, portanto, do ambiente desumano criado pelo demoníaco narrador a fim de punir as vítimas de seu rancor. O discurso de Jason acresce um décimo círculo ao inferno de Dante.

Nesse instável narrador – cuja ascendência ora o define como Compson, ora como Bascomb, que teme os riscos dos investimentos financeiros com a mesma intensidade com que critica a passividade arcaica dos comerciantes locais, que não possui apreço pela tradição sulista, jamais se adaptando ao mundo moderno –, o único arrimo confiável delineia-se pelo sentimento de vingança que nutre contra todos a quem culpa pelo fracasso. O rancor apresenta-se como única característica permanente e define este demônio.

---

[149] FAULKNER, 2004, p. 238.

> Embora ele seja agressivo ao expressar a hostilidade que sente por seus pais, Jason é incapaz de se vingar satisfatoriamente deles. Desse modo, ele escolhe suas vítimas onde as encontra, preferindo aqueles que são mais indefesos, como Benjy e Luster, ou mais desesperados, como Caddy (MINTER, 1994, p. 350).[150]

Embora o ímpeto para o mal em Jason seja extenso, o sentimento adquire intensidade singular quando direcionado à sobrinha Quentin. Todo o rancor que destinava inicialmente a Caddy, por acreditar que ela roubou seu emprego ao ser infiel ao marido, transfere-se à sobrinha. Como vingança, sua relação com a garota se baseará num cruel autoritarismo: "Você tem que aprender uma coisa: quando eu mando você fazer uma coisa, você tem que fazer";[151] acusará a sobrinha de libidinagem, expondo sua condição libertina aos membros da casa: "É como eu digo, não se pode fazer nada com uma mulher assim, se ela nasceu desse jeito. Se está no sangue, não se pode fazer nada. A única coisa que se pode fazer é livrar-se dela, deixar que ela vá embora para viver com gente de sua laia";[152] subtrairá os valores que Caddy envia a filha, única possibilidade de Quentin se livrar do julgo "paterno".

Impedida de fugir, sem amparo na casa familiar e sendo vítima constante do rancor diabólico de Jason, Quentin assume o comportamento libertino antecipado pelo tio. Entregar-se a qualquer homem constitui uma forma limite de legitimação e autopunição pelos crimes dos quais é acusada, uma afronta à figura do tio e a tudo que ela representa, mas também a única esperança de fuga daquele ambiente nocivo. Ao conquistar seu intento, ao promover a queda moral da sobrinha, ao ver legitimada suas acusações, Jason instaura-se como a Erínea Megera, punindo pelo discurso os crimes que ele mesmo instigou.

Quentin compreende o artifício utilizado por Jason, sabe-se vítima injusta do rancor, mas como se opor a essa força? Afinal, como lutar com o demônio em seu território?

---

[150] "Although he is aggressive in expressing the hostility he feels for his parents, Jason is never able satisfactorily to avenge himself on them. Accordingly, he takes his victims where he finds them, his preference being for those who are most helpless, like Benjy and Luster, or most desperate, like Caddy".

[151] FAULKNER, 2004, p. 209.

[152] FAULKNER, 2004, p. 226.

> ‘Por que é que ele me trata assim, vovó?’ ela diz. ‘Eu nunca fiz mal a ele.’
> ‘Quero que vocês se dêem bem’, a mãe diz. ‘Agora só tenho vocês, e quero que vocês se dêem melhor’.
> ‘É culpa dele’, ela diz. ‘Ele não me deixa em paz, e eu tenho que. Se ele não me quer aqui, então por que é que não me deixa voltar pra...’ [...]. ‘A culpa é dele’, ela diz. Levantou-se de um salto. ‘Ele é que me faz ficar assim. Se ele...’ [...] ‘Tudo que eu faço, a culpa é sua’, ela diz. ‘Se eu sou ruim, é porque eu tive que ficar assim. Foi você que fez. Eu queria morrer. Queria que a gente morresse, todos nós’ (FAULKNER, 2004, p. 252).

Nesse instante da intriga, o arquétipo do pai se esfacela, descerrando sua natureza de antagonista, de deusa vingativa. O arquétipo paterno mostra-se antes verdugo que protetor, inspira o desvio moral em vez de ser sábio conselheiro; assume-se como sujeito da dissolução familiar em vez de pretender sua manutenção. As ações da Erínea são inestancáveis: sua furiosa intensidade não cessa. Aos gritos de Megera não se conhece antídoto; às suas acusações, não há Atenas que se apresente defensora. Para a vítima, só duas soluções são possíveis: a fuga ou a morte.

Entretanto, os excessos cometidos por Jason resultarão em elevado custo a ele. Posteriormente ao diálogo entre algoz e vítima, num domingo de Páscoa – data em que se celebra a ressurreição –, a sobrinha rouba as economias do tio, justamente aquelas conseguidas pela subtração, durante dezessete anos, dos valores que Caddy encaminhava à filha. Após o roubo, Quentin desce pela pereira em flor e foge com um artista circense, levando não somente o dinheiro de Jason, mas novamente o destituindo de um futuro melhor.

A descida pela árvore mostra-se simbólica no romance: décadas após Candance demonstrar coragem ao subir na pereira para observar o velório da avó – deixando entrever, nesse movimento, os fundilhos de sua calcinha sujos de lama –, o movimento oposto é realizado por sua filha. Se em Caddy, o movimento prenunciava um espírito livre, o mesmo desejo de liberdade estimula a fuga de Quentin. Todavia, em Yoknapatawpha não há redenção sequer para a vítima. Consoante Minter, a fuga de Caddy resultou incompleta, pois seu gesto tornou-a incapaz de confortar Benjy, auxiliar o irmão Quentin ou proteger a própria filha; enquanto esta tem de enfrentar o mundo sem qualquer noção de amor ou ternura: “Se na história de Jason nós observamos o quase triunfo de tudo que é repugnante, na história de Caddy e Srta. Quentin nós observamos a degradação de tudo que é belo”.[153]

Não obstante, a circularidade do movimento se encerra e destitui Jason do principal objeto de seu rancor. A matriarca falece cinco anos após a fuga de Quentin, permitindo que ele

---

[153] MINTER, David. Faulkner, childhood, and the making of the novel. In: FAULKNER, 1994b, p. 351: “If in the story of Jason we observe the near-triumph of all that is repugnant, in the stories of Caddy and Miss Quentin we observe the degradation of all that is beautiful”.

conclua a saga dos Compson: encaminha Benjy para um sanatório; dispensa todos os empregados da família; vende a casa e o que restara da propriedade; muda-se para um pequeno apartamento e continua a relação amorosa com Lorraine; torna-se comerciante de algodão: "Agora estava emancipado. Era livre. 'Em 1865', costumava dizer, 'Abe Lincoln libertou os negros dos Compson. Em 1933, Jason Compson libertou os Compson dos negros'".[154]

Como todo o discurso do narrador, essa emancipação também é falaciosa. Jason permanece agrilhoado ao condado, incapaz de romper sua relação com o Sul; não possui coragem de assumir a relação com a amante, recebendo-a em seu apartamento somente aos fins de semana; proprietário do próprio negócio, não se mostra arrojado, preservando as mesmas práticas comerciais daqueles a quem outrora criticava. O círculo de suplício criado por ele com o intuito de punir as vítimas de seu rancor permanece, todavia sem outros membros aos quais possa destinar o sentimento. O círculo fecha-se no próprio criador. A ausência de tempo agora o afeta. O arquétipo demoníaco-paternal solapa, seguindo o destino dos demais. Jason torna-se pastiche do que fora, mera sombra destinada ao esquecimento. Sua última imagem: "o solteirão sem filhos no qual se extinguia aquela longa linhagem de homens que ainda conservavam laivos de decência e orgulho mesmo depois que sua integridade e seu orgulho já começavam a fraquejar e a transformar-se em vaidade e autocomiseração".[155]

Recuperando o texto shakespeariano, Giuseppe Verdi estrutura sua ópera, construindo um Iago que espelha todo o rancor possível na espécie humana, assemelhando-o ao próprio demônio. A figura de Iago constitui uma referência para a própria literatura quando se debruça sobre o tema do mal. Contudo, ao final, Iago mostra-se apenas um homem.

Com a narrativa de Jason, Faulkner se utiliza de recursos semelhantes. Concentra numa personagem a maldade e a hipocrisia existentes na sociedade e permite que a personificação dessas falhas aja livremente, punindo furiosamente seus pares. Jason se afigura num Iago sem polimento. Metamorfoseia-se em Megera, essa rancorosa deusa da vingança. Ao fazê-lo, o autor permite, pelo excesso, que se desvele ao atento leitor a face menos nobre, mas imperativa, da natureza humana. Obriga-nos a mirar os olhos espelhados do narrador para ver nossa própria falha. Força-nos a reconhecer na vil personagem atitudes possíveis para nós mesmos. Poderíamos ser Jason. Eis a causa da angústia promovida pela leitura. Aquilo que rechaçamos no demônio de Faulkner, seu caráter repugnante, permanece em nós. Possuímos, todos, a marca da maldade.

---

[154] FAULKNER, 2004, p. 328.

[155] FAULKNER, 2004, p. 323.

7 A MATRIARCA NA ESCURIDÃO

Da mesma forma que Virgílio a Dante, Faulkner nos conduziu por vários espaços de sofrimento, perda e dissolução. Nos ensaios anteriores, observamos a tradicional família sulista ser consumida por idiotismo, promiscuidade, alcoolismo, loucura, rancor. As três primeiras narrativas aprofundam o sentimento de angústia promovido pelo discurso faulkneriano, restando a Jason o círculo mais opressivo, estéril; local de pura agressividade, espaço pelo qual o leitor e o penitente se perdem; terra na qual as palavras do carrasco se transformam em lei. E, apesar de toda a improbabilidade criada pelo texto encarcerador, avançamos para a seção seguinte

A quarta e última narrativa a compor *O som e a fúria* configura uma esperança. Brisa fresca a conceder um fragmento da tranquilidade sequestrada pelo terceiro narrador. O alvorecer de um domingo de páscoa, dia 8 de abril de 1928, talvez promova a redenção, propiciando a ressurreição da família Compson. A narrativa assume um modelo tradicional, abandona o fluxo de consciência e permite a presença de um narrador extradiegético que, embora não seja onisciente, coloca-se livre e flexível pelo enredo, não elucidando inteiramente os fatos, e sim fornecendo sugestões de significados. Rompem-se as diversas anacronias encontradas nas primeiras narrativas; a passagem do tempo volta a possuir significado ordinário e o discurso fica menos agressivo; a migração do ambiente privado para o espaço público percebido nas narrativas anteriores atinge agora sua máxima intensidade. A família passa a ser observada pelo narrador.

A quarta seção deveria possuir maior compreensibilidade. No entanto, se há diminuição da intensidade sintática no discurso por meio da atenuação da experiência formal, ocorre a acentuação de seu valor semântico, transmudando-o numa narrativa extremamente simbólica. Valendo-se de vários recursos da linguagem (símbolos, metáforas, analogias), Faulkner imprime em seu texto a necessidade de interpretação, pois apenas o desdobramento do enredo não faculta apreender toda a força e o significado ali contidos.

O discurso constrói-se por meio da característica mítica que Auerbach (2011) definiu para o relato bíblico: um texto aberto, inacabado, pouco elaborado, mas inflado de conteúdo, que solicita do leitor a constante exegese; quando o método exegético é desprezado, o texto bíblico converte-se em mera lenda. Da mesma forma, a necessidade interpretativa possibilita que o texto faulkneriano opere sua mitologia ao possibilitar sua atualização.

Sobre essa capacidade de se reinventar, Bloom (2008) afirma que o mérito do livro reside em sua capacidade de produzir significados. Para o crítico, *O som e a fúria* extrapola a história dos irmãos, constituindo um cosmos literário de reverberação contínua. Nesse sentido, a primeira oração da quarta seção consente que observemos seu aspecto duplo: um expressivo fio simbólico entretecido na malha ordinária de um discurso realizado pelo narrador observador:

> O dia nasceu feio e frio, uma muralha móvel de luz cinzenta vinda do nordeste que, em vez de dissolver-se em umidade, parecia desintegrar-se em partículas minúsculas e venenosas, como a poeira que, quando Dilsey abriu a porta da cabana e dela emergiu, se cravou lateralmente em sua carne, precipitando-se não exatamente como umidade e sim como uma substância com a consistência de óleo fino, não completamente coagulado (FAULKNER, 2004, p. 257).

A tristeza emanada da narrativa de Jason parece ser aqui recuperada no próprio clima feio e frio do novo dia. As dificuldades impostas pelas anacronias e pelas narrativas fragmentadas, as quais criaram obstáculos interpretativos ao leitor nas seções anteriores, transformam-se agora numa muralha móvel composta de partículas venenosas a dificultar o trânsito da personagem, ela própria surgindo como uma figura de pouca tangibilidade.

Esse aspecto duplo percorrerá toda a narrativa, estruturando-a também. A composição da quarta seção ocorre aos pares, opondo equivalentes antagônicos, permitindo que a tensão presente nas três primeiras partes resista, embora sob outra formação. Assim, veremos uma constante disputa entre luz e sombra, natureza e aridez, tempo presente e tempo ausente, punição e redenção, motivos angélicos e motivos demoníacos.

Com isso, não queremos dizer que a circularidade e a repetição presentes na estrutura das narrativas anteriores são aqui suprimidas; ao contrário, elas resistem. A circularidade ocorre quando, ao final da narrativa, surgem novamente Luster e Benjy – este segurando um estramônio e chorando por ouvir a palavra "caddie" proferida por um jogador de golfe – e somos remetidos ao início do romance. Além disso, a recorrência de frases concretiza a repetição como elemento técnico presente na última parte do romance. As frases de Caroline, asseverando que o mal da neta se resume num problema de sangue ou a afirmação: "uma vez vagabunda, sempre vagabunda", constantemente empregada por Jason, são exemplos desse processo de repetição. Todavia, nesta narrativa, o valor simbólico intensifica-se pelo jogo de espelhos, elemento responsável por manter a narrativa suspensa e sem equilíbrio possível.

O próprio autor parece compreender que a quarta seção falha em concluir o enredo ao escrever ao seu editor solicitando a inclusão do Apêndice numa próxima edição:

> Quando você reeditar O Som e a Fúria, eu tenho uma nova seção para inserir. Eu deveria ter escrito essa nova seção quando escrevi o livro [...]. De toda a forma inclua isto na reedição. Quando você a ler, verá que é a chave para todo livro, e após a leitura, as 4 seções descansarão em claridade e paz (FAULKNER, 1978, p. 220).[156]

Dos pares antagônicos que compõem a seção, o mais representativo e que condicionará os restantes esteia-se na figura maternal, que aqui surge desdobrada em duas, cada qual com aspectos que as dessemelham: em Dilsey e Caroline, esta mãe criadora e aquela mãe biológica. A primeira, fiel ao arquétipo materno, procura a coesão familiar; a segunda, assim como a subvertida figura do pai, age como elemento de dissolução.

A descrição inicial de Dilsey a apresenta como um ser abismal: o rosto "multifacetado e mirrado", a mão "angulosa e descorada como o ventre de um peixe", os seios caídos, a barriga dilatada, a pele solta, mostrando o esqueleto, as roupas rotas e de triste colorido, e "no alto de tudo o rosto desabado que dava a impressão de que os próprios ossos estavam fora da carne, emergindo no dia implacável e exprimindo ao mesmo tempo fatalismo e a decepção atônita de uma criança".[157]

Contudo, se Dilsey consolida-se como frágil espectro, como poderia essa figura ter demonstrado tamanha força nas narrativas anteriores, inclusive sendo a única oposição aos desmandos de Jason? Parece incongruente a afirmação final sobre ela: "Eles resistiram". Por sua vez, Caroline não se apresenta em melhores condições: vestindo um permanente roupão negro, cabelos perfeitamente brancos, "olhos inchados e perplexos, tão negros que pareciam ser só pupila ou só íris",[158] quase cega, com um molho de chaves permanentemente no bolso do roupão, a fala sem qualquer ênfase, o passo titubeante.

O encontro das duas personagens configura um elemento paródico dentro da narrativa. Reunião de deusas antigas, já desprovidas de forças e esquecidas pelos homens, mas cujo ímpeto para o combate persistisse mesmo na condição senil, promovendo uma triste batalha. Depositada no alto da escada, encontra-se Caroline, com seu eterno roupão negro e uma bolsa de água, chamando por Dilsey, que sobe informe e lentamente ao encontro da patroa, antecipando a tensão materna existente entre as duas:

---

[156] FAULKNER, William. [Carta] 04 abr. 1946, [para] LINSCOTT, Robert. In: BLOTNER, Joseph. Selected letters of William Faulkner. New York: vintage books, 1978, p. 220: "When you reprint THE SOUND AND THE FURY, I have a new section to go with it. I should have written this new section when I wrote the book itself [....]. By all means include this in the reprint. When you read it, you will see how it is the key to the whole book, and after reading it, the 4 sections as they stand now fall into clarity and place".

[157] FAULKNER, 2004, p. 258.

[158] FAULKNER, 2004, p. 271.

> ‘Não é você que tem que suportar isso’, disse a Sra. Compson. ‘A responsabilidade não é sua. Você pode ir embora. Você não tem de aguentar um dia depois do outro. Você não deve nada a eles, nem à memória do Sr. Compson. Sei que você nunca sentiu afeto pelo Jason. Você nunca tentou esconder’ (FAULKNER, 2004, p. 264).

Após breve troca de palavras, resumindo-se em acusações e desculpas, a tragicômica disputa se encerra, retornando as velhas deusas, com passos invariavelmente vacilantes, cada qual ao seu cômodo natural: o quarto escuro e a cozinha iluminada.

Entretanto, Dilsey passa por uma transformação no decorrer da narrativa. Sua figura assume força, preenche os espaços, transita pela malha discursiva. A mudança inicia-se com o aquecimento da cozinha; a chama e o calor reanimam a anciã: “A cozinha foi esquentando. Logo a pele de Dilsey ganhou um tom lustroso, brilhante, bem diferente da cor de cinza de sua tez e da de Luster, quando, minutos antes, ela andava pela cozinha reunindo as matérias-primas do café da manhã, coordenando a refeição”.[159]

A empregada assume impensável agilidade para seu corpo debilitado. Prepara a refeição matinal; assume a responsabilidade pelo cuidado de Benjy; chefia as ações de seu neto; tranquiliza a hipocondríaca patroa; contorna os excessos de Jason. Com ela, parte do cronotopo idílico-pastoril presente na narrativa de Benjy retorna, recuperando a poesia ausente no terceiro narrador: a terra batida que suporta seus pés nus; as amoreiras que se elevam próximo à cozinha, concedendo-lhe sombra e abrigando pássaros nos galhos; o fogo que a aquece e a ressignifica; a chuva e o vento contra os quais se inclina na busca pela lenha.

Apesar de tudo, os elementos naturais não lhe surgem como antagonistas. Mesmo os cinco gaios, símbolos sulistas da morte que sobrevoam a casa, anunciando a perda inevitável, não mais a intimidam; antecipando a inutilidade da tarefa, deixa para seu neto a tentativa de espantá-los. Dilsey parece completar-se, amalgamar-se à natureza. O espaço aberto, comunitário, luminoso, com cheiro de terra, identifica sua cronotopicidade.

A inspiração para elaborar a personagem Dilsey ecoa em *Mammy* Caroline Barr, empregada negra que servira à família dos pais de Faulkner quando ele era um garoto. No funeral de Caroline, o escritor fez um comovente discurso em sua memória, exaltando o amor e a afeição constantes que Barr lhe dedicava; além de ensiná-lo, pelo exemplo, o comportamento fiel, decente e verdadeiro.[160] Embora o termo *Mammy* designe a função da negra responsável pelos cuidados das crianças brancas nos lares sulistas – cujas principais características se definem pelo maternalismo, assexualidade e subserviência –, ele surge

---

[159] FAULKNER, 2004, p. 266.

[160] Cf.: FAULKNER, William. Funeral sermon for mammy Caroline Barr. In: MERIWETHER, 2004, p. 117.

proferido com carinho pelo orador, exemplificando a ternura que Faulkner dedicava à velha senhora. Além do discurso, o autor dedicou à Caroline Barr o livro *Desça, Moisés!*: "Para Mammy, CAROLINE BARR, Mississippi (1840-1940), que nasceu na escravidão e deu à minha família a fidelidade sem restrição ou cálculo de recompensa e à minha infância imensuráveis devoção e amor".[161]

No romance sulista, a partição das funções maternas entre *Mammy* e *Mother* mostra-se recorrente. Flora e MacKethan (2001) salientam que a figura da mãe negra supera o simples arquétipo literário e se consolida como um fenômeno cultural. No período pós-escravocrata, a *Mammy* recupera e atualiza a figura do passivo e deserotizado "*Uncle*" descrita em *Uncle's tom cabin* (1852), de Harriet Beecher Stowe. A *Mammy* participava da família, era parte dela, e como todos os demais negros da plantação recebia a mesma consideração que a de uma criança.[162] Talvez a mais conhecida representação desta personagem na literatura se encontre em *Gone with the wind* (1936), de Margaret Mitchell, com a prestativa empregada negra que zelava pela integridade física de Scarlett O'Hara, enquanto a mãe biológica, Ellen O'Hara, coloca-se como modelo moral a ser atingido pela rebelde filha.

No romance de Mitchell, a empregada negra não é nomeada, respondendo apenas por *Mammy*, como se a função definisse o indivíduo. Outros autores, percebendo a hipocrisia presente na construção da figura, a representaram com ironia, convertendo-a em *Anti-Mammy*, e revelaram a injustiça e a violência existentes contra os negros no Sul. Um exemplo é a subversiva Mammy Roxy, de *Pudd'nhead Wilson* (1894), de Mark Twain.

Nos romances faulknerianos, a figura da *Mammy* é maternal, amorosa, leal à família, prestativa. Além de Dilsey em *O som e a fúria*, o arquétipo pode ser reconhecido em Molly Beauchamp, empregada dos McCaslin em *Desça, Mosiés!* e em Louvinia, a devotada escrava da família Sartoris em *Os invencidos*.

---

[161] "To Mammy, CAROLINE BARR, Mississippi (1840-1940), who was born in slavery and who gave to my family a fidelity without stint or calculation of recompense and to my childhood an immeasurable devotion and love".

[162] Nesse trabalho, não aprofundaremos a análise sobre a figura do negro na obra de Faulkner, conservando nossa atenção apenas na representação da Mammy, por ser ela parte importante na construção do arquétipo materno no romance sulista. Contudo, existem bons trabalhos sobre o tema: ELLISON, Ralph. The blask mask of humanity; HOWE, Irving. Faulkner and the negroes, ambos artigos in: FAULKNER, 1994b; FOWLER, Doreen; ABADIE, Ann J. Faulkner and the race. Mississippi: University of Mississippi Press, 1986; DUVALL, John N. Faulkner's black sexuality. In: TREFZER, Annette; ABADIE, Ann J. Faulkner's sexualities. Mississippi: University Mississippi Press, 2007.

Não obstante toda força e afetuosidade presentes em Dilsey, a posição de matriarca dos Compson se revela em Caroline. E quanta diferença há entre as duas! Oposto ao dinamismo percebido na empregada negra, a mãe mostra-se inalterável, estática. Seu permanente luto, simbolizado nas vestes negras, a impedem de sair de casa. Se Dilsey integra-se à natureza, Caroline se impregna na velha mansão. Ocupa os cômodos escuros da casa, acompanhada de um anoso odor: "A porta do quarto da sra. Compson estava fechada. Dilsey ficou parada junto a ela por um momento, atenta para qualquer som. Então abriu-a e entrou, penetrou o denso cheiro de cânfora. As persianas estavam baixadas, o quarto imerso na meia-luz, e também a cama".[163] À sugestão de Dilsey de afastar um pouco as persianas, Caroline recusa. Sua fala possui constância maquinal. A hipocondria reflete sua insociabilidade.

Contudo, o que a definirá como a corrupção do arquétipo materno se revela pelo objeto que sempre carrega no bolso de suas vestes: "um enorme molho de chaves enferrujadas num chaveiro de ferro que parecia pertencer a um carcereiro medieval".[164] As chaves da casa estão sempre em poder de Caroline. O desespero que a acomete quando Jason retira-lhe à força o molho de chaves para verificar o quarto de Quentin, após presumir o roubo de suas economias, reflete seu apego ao objeto.

Ter a posse das chaves representa uma indicação do poder sobre o cotidiano da casa, sobre seus espaços, sobre o trânsito dos familiares, concernindo que a figura materna garanta equilíbrio, harmonia e segurança em seu lar.[165] Essa função se encontra comprometida na matriarca Compson. Incapaz de se opor aos desejos de Jason, Caroline transfigura-se em cúmplice do suplício infligido à neta, até trancafiando-a durante a noite para lhe impedir a libidinagem: antes senhora do cárcere que protetora do lar. A subversão do arquétipo materno prossegue com o movimento dissolutivo empreendido por Faulkner para desconstruir o mito da plantação utilizado como alicerce na construção de seu romance.

No romance sulista da plantação do século XIX, a figura materna sintetiza-se em duas formas predominantes. Na primeira, a mãe reflete uma ausência, podendo ser ocasionada pela morte no parto, o que concede caráter sacrificial, quase divino, à figura materna – Bel Tracy, a heroína de John Pendleton Kennedy em *Swallow Barn* (1832), por exemplo, é órfã de mãe; com

---

[163] FAULKNER, 2004, p. 290.

[164] FAULKNER, 2004, p. 273.

[165] A representação da chave com essa conotação é antiga. Sobre Héstia, a deusa dos lares atenienses, diz-se que Zeus a presenteou com as chaves do Olimpo em reconhecimento a sua fidelidade e pureza. No romance sulista, pode se encontrar a utilização da chave como símbolo do poder materno sobre o lar em *Delta Wedding* (1946), de Eudora Welty, quando ao observar o chaveiro que a mãe retira do bolso, a jovem Shelley exprime: "Mama, they're the heaviest and the most keys in the world".

a ausência materna, a *belle*, a jovem dama da plantação, recebe a proteção dos membros masculinos da família, austeros e autoritários.

Na segunda forma, a figura materna apresentava-se como modelo de perfeição, responsabilizando-se pela harmonia do lar, devendo prezar pelo bem-estar dos filhos e dos empregados negros (que no mito da plantação assemelhavam-se às crianças),[166] garantir a continuidade da família pela gestação de honrados cavalheiros, e com isso assegurar a divisão social, além de se submeter aos desejos do patriarca, reforçando a estrutura da plantação. Neste mito, a mãe torna-se cuidadora de todo o Sul, adquirindo função ideológica.

Thomas Nelson Page assim descreve o arquétipo materno:

> Ela era senhora, gerente, médica, enfermeira, conselheira, costureira, professora, empregada, escrava, tudo de uma vez. [...] Sua vida foi um longo ato de devoção – devoção a Deus, devoção ao marido, devoção aos filhos, devoção aos servos, aos amigos, aos pobres, à humanidade. Em seu espaço de influência, nada acontecia que sua simpatia não alcançasse e sua caridade e sabedoria não melhorasse (PAGE, 1898, p. 37).[167]

William R. Taylor (1993) afirmou que a força dessa personagem legitimaria pensar a estrutura social na plantação como um matriarcado, arguindo que as figuras maternas representadas em *The valley of Shemandoah* (1824), de George Tucker, e *Westward Ho!* (1832), de James Kirke Paulding, por exemplo, superaram e se impuseram sobre o modelo patriarcal, inclusive como gestoras da plantação.

Não obstante, mais comum é a presença da mãe como modelo de amabilidade, ingenuidade e dependente, "qualidades" presentes na figura maternal de *George Balcombe* (1836), de Nathaniel Tucker, para citar outro exemplo de Taylor. A essas características, agregava-se a ausência de apelo erótico ou sexual, e mesmo a função reprodutiva era despida de afeição, ato quase partenogenético, aproximando a figura da mãe de uma representação da Virgem Maria.

---

[166] Taylor (1993) argumenta que a similaridade entre negro e crianças no mito da plantação legitimava a manutenção do sistema escravagista: o negro seria naturalmente dependente, incapaz de se sustentar, motivo pelo qual o senhor da plantação se responsabilizava pelo seu cuidado e bem-estar. O autor manifesta que os leitores do romance da plantação sentiam pela figura a mesma indulgência sentimental destinada às crianças e às mulheres. Para Taylor, a literatura da época auxiliou na expansão do paradoxo existente na sociedade escravocrata: como defender a liberdade se eu a nego? Como tratar o negro sem recusar-lhe humanidade? Questões cujo crescimento consolidou-se como um dos fatores que levaram à Guerra Civil.

[167] PAGE, Thomas Nelson. *Social life in old Virginia before the war*. New York: Charles Scribner's Sons, 1898, p. 37: "She was mistress, manager, doctor, nurse, counsellor, seamstress, teacher, housekeeper, slave, all at once. [...] Her life was one long act of devotion, - devotion to God, devotion to her husband, devotion to her children, devotion to her servants, to her friends, to the poor, to humanity. Nothing happened within the range of her knowledge that her sympathy did not reach and her charity and wisdom did not ameliorate".

Por isso, a afirmação de Taylor mostra-se incompleta, podendo o matriarcado ter ocorrido na representação social de algumas obras, mas constituindo antes a exceção que a regra. A figura materna permanecia como "figura sombria, sempre presente e necessária, mas raramente emergindo com plena força".[168]

Na modernidade, os escritores sulistas parecem dedicar à figura materna a permanente ausência, porém sem o aspecto sacrificial, ou o papel de antagonista, prenunciando na subversão da mãe a derrocada de todos os valores tradicionais e do próprio Sul. Em *Life and Gabriella* (1916), Ellen Glaskow descreve a mãe da protagonista como um indivíduo patético e com qualidades nada admiráveis; *Member of the wedding* (1946), de Carson McCuleers, e *To kill a mockingbird* (1960), de Harper Lee, dispensam a figura maternal biológica; a obra de Flannery O'Connor utiliza-se frequentemente de personagens órfãos de mãe.[169]

Nas obras de Faulkner, a representação da figura materna ocorre frequentemente como antagonista ou se mostra ausente. Em *Sartoris*, a octogenária Srta. Jenny assume a função materna na mansão familiar, constituindo-se numa personagem mordaz, controladora e impiedosa; Addie Bundren, em *Enquanto agonizo*, revela-se uma mulher de alma solitária, egoísta, impondo à família o suplício de carregar seu cadáver em decomposição para ser enterrado em outra cidade; a figura materna não participa da criação de Isaac McCaslin e nem é citada na trilogia "Os velhos", "O urso" e "Outono no delta"; Ellen Coldfield em *Absalão, Absalão!* representa uma mulher excitável e volúvel. Já Caroline Compson é a figura maternal de Faulkner que mais intensamente contribui para a dissolução familiar.

Com exceção de Jason, a matriarca Compson recusa os demais filhos. Demonstra indiferença com Benjy, pouco participando de sua criação, vendo-o antes como um transtorno familiar; simboliza uma problemática ausência para Quentin, consolidando-se como importante fonte de seus complexos: "se eu tivesse mãe para poder dizer Mãe Mãe";[170] impede Candance de retornar ao lar após ser abandonada pelo marido, proibindo que seu nome seja pronunciado dentro da casa, demonstrando por ela um sentimento que supera a depreciação, assumindo-se mesmo antagônico: "Eles me excluíram da vida deles, de propósito [...] Era sempre ela e o Quentin. Sempre conspirando contra mim. Contra você também, se bem que você era pequeno

---

[168] KING. In: FAULKNER, 1994b, p. 253: "shadowy figure, always there and very necessary, but rarely emerging in full force"

[169] Para um estudo abrangente sobre o papel da mãe no romance moderno sulista, cf.: BENDEL-SIMSO, Mary. The construction of maternity in southern literature: southern ladies, southern mothers, southern mammies, and maternal sexuality. In: STAUB, Susan (Ed). *The literary mother:* essays on representations of maternity and child care. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2007.

[170] FAULKNER, 2004, p. 167.

e não percebia. Para eles, eu e você sempre fomos intrusos";[171] e mesmo a neta se aniquila, se despersonifica diante de sua indiferença ou constante acusação de ter herdado a promiscuidade e a rebeldia no sangue:

> Não era um quarto de moça. Não era um quarto de ninguém, e o leve odor de cosméticos baratos e os poucos objetos femininos e outras tentativas grosseiras e inúteis de torná-lo feminino tinham apenas o efeito de deixá-lo ainda mais anônimo, emprestando-lhe aquele ar morto e estereotipado de transitoriedade dos quartos de bordéis (FAULKNER, 2004, p. 274).

A preferência por Jason mostra-se absoluta. Ele é o único filho que Caroline considera antes um descendente de sua linhagem Bascomb que um Compson, o único capaz de administrar os negócios da família, o que a faz se ressentir do fato de não ter propiciado a ele a oportunidade concedida ao primogênito, e ao mesmo tempo agradecer por ter sido Quentin a morrer, não Jason.

Cleanth Brooks identifica a matriarca Compson como a maior responsável pela dissolução familiar:

> A causa básica da dissolução da família Compson é a fria e egocêntrica mãe, que é sensível acerca do *status* social de sua própria família, os Bascombs, que sente o nascimento de um filho idiota como uma espécie de afronta pessoal, que estraga e corrompe seu filho favorito e que retém qualquer amor e afeição real de seus outros filhos e de seu marido. Caroline Compson é menos uma pessoa ativamente perversa e má que um peso frio de negatividade que paralisa as relações familiares normais (BROOKS, 1994, p. 292).[172]

A assertiva de Brooks sobre Caroline é relevante, entretanto, se faz necessário acrescentar que a personagem cumpriu parcialmente com o esperado da figura materna no Sul: pariu filhos, serviu ao marido, manteve fidelidade sexual, cumprindo os ritos do luto.[173] Seu marido, contudo, representa uma completa falha, mostrando-se um sujeito preguiçoso, egoísta, de pensamento niilista; viveu às custas da herança paterna; alcóolatra incorrigível, consumiu seus dias em copos, permanecendo alheio às necessidades da família. A ausência do marido

---

[171] FAULKNER, 2004, p. 254.

[172] "The basic cause of breakup of the Compson family is the cold and self-centered mother who is sensitive about the social status of her own Family, the Bascombs, who feels the birth of an idiot son as a kind of personal affront, who spoils and corrupts her favorite son, and who withholds any real love and affection from her other children and her husband. Caroline Compson is not so much an actively wicked and evil person as a cold weight of negativity which paralyzes the normal Family relationships".

[173] Cf.: WILLIAMS, Joan. In defense of Caroline Compson. In: KINNEY, Arthur (Ed). *Critical essays on William Faulkner*: The Compson Family. Boston: Hall, 1982.

possibilitou que Caroline projetasse no filho Jason as qualidades ausentes no esposo e fizesse dele um substituto, um novo "chefe". Comportamento que favoreceu o conflito edipiano existente em Jason e estabeleceu uma relação problemática no romance, mas que se revela apenas mais uma no extenso rol que desestrutura a antiga família.

Cada Compson, com exceção de Benjy (a quem a deficiência mental torna inimputável qualquer crime), trabalhou de modo singular, ainda que involuntariamente, no processo de queda, como demonstramos nos ensaios anteriores: o suicídio de Quentin, a inconstância de Caddy, o rancor de Jason. Destinar a culpa da dissolução a uma única personagem consiste em análise redutora. Não obstante, impossível não observar a figura da mãe biológica entre os principais elementos disruptivos do romance.

Por tudo que Caroline representa, pela escuridão que a acompanha, pela angustiante sensação claustrofóbica que seu ambiente suscita no leitor, pela indiferença e imobilidade que são suas características, pela contemplação prestada ao demoníaco filho, a matriarca recobrará a cronotopicidade de Jason: o espaço fechado da casa, o ambiente estéril e a ausência de tempo na agonizante mansão transmutarão o local em verdadeiro claustro. Ambiente onde o desagradável assume condição permanente.

A questão temporal ressurge como elemento importante na quarta narrativa. Ocorrem dois tempos distintos: um relacionado a Caroline e ao espaço interno da casa; outro que se conecta a Dilsey e ao espaço externo. Esse descompasso na temporalidade simboliza-se nos relógios da casa, atrasados em relação ao tempo de Dilsey:

> Acima de uma despensa, na parede, visível apenas à noite, à luz do lampião, e mesmo assim conservando uma profundeza 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 (FAULKNER, 2004, p. 266).

A relação do tempo com a velha mansão torna-se celular no romance e constitui-se no "pulso seco daquela casa decadente".[174] Decadência representada não apenas na casa, mas também na figura da matriarca. De fato, pode-se afirmar que Caroline Compson atua como se fosse carcereira daquele ambiente infernal, e não será menos verdadeiro observá-la como o próprio cárcere e até como a prisioneira do local, consoante Philip Weinstein:

[174] FAULKNER, 2004, p. 276.

> Ela é o carcereiro, mas também a jaula e o recluso. Alienada dos poderes de seu próprio corpo, privada por uma sagrada escrita masculina de qualquer linguagem de acesso aos desejos corporais, ela é prisioneira de seu próprio ventre. O calabouço não é a mãe, mas a maternidade (WEINSTEIN, 2008, p. 76).

Eis um bom resumo para a figura materna no romance: uma sombria e gélida carcereira de si mesma. O arquétipo da mãe resta dissolvido pela narrativa faulkneriana. Haverá alguma esperança possível de redenção?

Após Jason sair ao encalço da sobrinha fugitiva, Dilsey parte com sua família, incluindo Benjy, rumo ao sermão de páscoa na igreja dos negros. Esta passagem mostra-se claro contraste ao individualismo da família Compson e à solidão que acomete tanto Caroline quanto Jason e permite que a narrativa respire no percurso entre a casa e a igreja. Pela primeira vez no romance, conhece-se o sobrenome da empregada, Gibson, como se só agora, destituída de sua função de *Mammy*, afastada da agonizante mansão, fosse possível a ela a humanização negada pelos Compson.

Os elementos que compuseram as narrativas retornam na paisagem pela qual Dilsey caminha, como se a personagem realizasse um passeio metafórico pelo romance: o cheiro de morte que incomoda Benjy; as casas deterioradas das famílias negras lembrando a própria deterioração da decadente mansão Compson; certo ambiente pastoril, porém demonstrando esterilidade: "árvores cobertas de brotos que pareciam ser apenas os vestígios tristes e teimosos de setembro, como se até mesmo a primavera as tivesse deixado de lado"; o mundo planificado de Benjy retornando na imagem da igreja: "como se fosse uma pintura, e toda a cena era achatada, sem perspectiva, como um papelão pintado instalado na beira de um mundo plano". [175]

O serviço religioso apresenta-se extremamente imagético no romance: crianças unidas por uma fita branca adentram na nave; o coro erguendo-se e cantando; um reverendo entrando com altivez, exalando majestade e profundidade; outro que surge do nada no púlpito; o suspiro que acomete a assembleia. Todos esses elementos parecem antecipar algo extraordinário na narrativa, como se dela emanassem cor e música.

O próprio sermão constitui-se numa referência simbólica à estrutura do romance. Mostra-se significativo que Dilsey perceba o início do sermão do reverendo Shegog como fala fria e contida, similar à de um branco; alterando-se, contudo, para um tom negroide, musical, que comove a congregação, inflamando os ouvintes, levando-os ao choro incontido, ao abordar

[175] FAULKNER, 2004, p. 282.

o sofrimento de Maria ante o suplício de Jesus. Nos bancos da assembleia encontram-se Dilsey e Benjy. Aos olhos doces e absortos – cerúleos – do último, acompanha o choro silencioso da primeira, o que nos faz questionar se a oração entoada pelo reverendo: "Ouvide, irmãos! Eu vejo o dia. Maria sentada na porta com Jesus no colo, o Menino Jesus. Como essa criança aí, o Menino Jesus",[176] não era endereçada diretamente aos dois.

Segundo Ross (2008), através do sermão de páscoa, Faulkner promove uma síntese das estratégias narrativas utilizadas na construção do romance: autonomia da voz em relação ao falante, a oratória destitui-se de sua função de código linguístico e ocorre a articulação contrastante da visão e da voz. A característica imagética presente no discurso de Shegog supera um trivial caso de técnica, colocando-se como um ingrediente essencial pelo qual o próprio Faulkner empodera a escrita e a faz visualmente acessível, permitindo que o discurso irrompa como voz significativa.

Além disso, a alternância do discurso religioso (voz branca e tom negroide) remete às diversas linguagens presentes no romance (infantil na seção de Benjy, erudita em Quentin, informal em Jason e, por fim, simbólica na quarta seção), obrigando a refletirmos sobre seus possíveis significados. Como produto dessa reflexão surge uma questão que incomoda: se a principal personagem na quarta seção encontra-se em Dilsey (frequentemente a narrativa é chamada de *Dilsey Section* pelos críticos estadunidenses), por que o autor não concedeu voz narrativa à empregada nessa seção, optando por um narrador observador?

Concordamos com Vickery (1994) quando esta afirma que, além do fato de não ser uma Compson, a recusa na concessão evita o esgarçamento da moralidade que ela representa, uma vez que a palavra se mostrou, em todas as narrativas, avessa ao estatuto da verdade ao apresentar realidades individuais. Aversão que explica Faulkner não ter escolhido um narrador onisciente para a narrativa.

Alheio aos pensamentos da personagem, a escolha permite que ocorra a continuidade da representação de Dilsey como figura santificada, incorruptível, permanente, transformando-a na própria Virgem do sermão. Assim, o nome do reverendo Shegog denotaria uma corruptela da sentença *she goes*, indicando movimento e permanência, como na sentença *she goes on* (ela continua). Resistência presente na afirmação: "Eles resistiram", que define Dilsey no Apêndice do romance.

[176] FAULKNER, 2004, p. 287.

A função da páscoa, utilizada sob o aspecto mítico da palavra, transformando-se num elemento de criação, assume função ritualística no romance, reatualizando-o. O rito pascoal espelha o próprio texto faulkneriano como mito de ressurreição, uma vez que permite aos Compson o permanente reexistir. Esse poder revivificante existente na narrativa faulkneriana não possui apelo cristão, pois dele difere. Conforme Bleikasten (2008),

> [...] mesmo se Faulkner fosse crente confesso, a relação de seu trabalho com o cristianismo continuaria problemática, por que, na medida em que é literatura, ele desloca os mitos de que se alimenta. Aspirando transformar ficções em mitos, ele está fadado a transformar mitos em ficções (BLEIKASTEN, 2008, p. 61).[177]

Nesta narrativa construída com base em pares antagônicos, ao instante de comunhão divina, colocar-se-á em oposição o espaço demoníaco criado por Caroline e Jason. A mãe voltando a impregnar a narrativa com seu odor de cânfora, enquanto o filho novamente apresenta seu rancor vingativo. Mas a figura de Jason agora diferencia-se sobremaneira da existente na terceira narrativa. Surge antes como extensão da figura materna, obtendo dela as chaves, o cheiro e, por fim, a indiferença. A fusão metafórica entre mãe e filho intensifica os atos de Jason.

Uma última vez no romance, veremos erguer-se a figura de Iago em plenitude. No encalço da sobrinha, Jason dirige-se à delegacia para solicitar auxílio, mas surpreende-se com a recusa do xerife: "você tanto fez que ela acabou fugindo de casa [...]. E eu não sei com muita certeza quem era o verdadeiro dono desse dinheiro, e acho que nunca vou ficar sabendo com certeza".[178] Sozinho, abalado em seu orgulho, lança aos céus uma última ameaça:

> 'E dane-se Você também', disse. 'Quero ver Você me deter', imaginando-se a si próprio, e a fileira de soldados que o acompanhava, com o xerife algemado atrás, arrastando a Onipotência de seu trono, se necessário fosse; pensando nas legiões marciais do inferno e do céu que ele atravessava em sua fúria para finalmente pôr as mãos na sobrinha fugitiva (FAULKNER, 2004, p. 297).

Forçando o motor do automóvel, sentindo o vento como se este trespassasse seu crânio, acusando-se por ter esquecido o providencial lenço embebido em cânfora – odor de sua mãe; agredido fisicamente por um velho débil a quem ameaçara na esperança de encontrar a sobrinha;

---

[177] "even if Faulkner had been an avowed believer, the relationship of his work to Christianity would still be problematical, for insofar as it is literature, it displaces the myths on which it feeds. Aspiring to turn fictions into myths, it is fated to turn myths into fictions".

[178] FAULKNER, 2004, p. 295.

com a cabeça desconcertada por uma dor insuportável; atravessando o limite do município e precisando retornar à única cidade que conhece e na qual sua vida deverá prosseguir; Jason desiste. Fracassa indubitavelmente. Levantando o olhar, vê uma placa com os dizeres: "Fique de em Mottson".[179] A imagem do olho, símbolo da providência divina muito utilizado nos Estados Unidos, parece surgir como a resposta do próprio deus ofendido, espécie de ironia com a qual a narrativa encerra a participação de nossa demoníaca personagem.[180]

Durante todo o romance, Dilsey constituiu-se na última tentativa de absolvição para a família; única possibilidade de interromper a inevitável dissolução. Garantiu o cuidado necessário a Benjy, tratando-o como um membro de sua própria família; intercedeu em favor de Caddy, permitindo que esta estivesse com a filha, contrariando as ordens de Caroline e o desejo de Jason; estendendo o mesmo zelo à pequena Quentin, inclusive defendendo-a da violência doméstica; permanecendo na lembrança do suicida Quentin como uma carinhosa saudade.

Na quarta narrativa, pareceu acompanhá-la uma tempestade constantemente porvir. Prenúncio que irrompe através da muralha cinzenta que se anuncia pela manhã, ameaçando desabar quando se inícia uma leve chuva, que se repete na ida de Dilsey à igreja, fazendo-a chamar a atenção da filha para o risco de molhar o novo vestido e pedir que o neto apanhasse o guarda-chuva por precaução. As mesmas águas que possibilitaram a purificação de Caddy na narrativa de Benjy e que propiciaram a única paz possível para Quentin prenunciam desabar sobre a cidade. Uma última esperança de redenção?

Sobre a figura de Dilsey, os ventos sopram ora de sudeste, ora de nordeste, transformando-a num vértice climático, ponto para o qual convergem as tensões da trama. Todavia, mesmo essa sábia senhora, servidora imemorial dos Compson, percebe a impossibilidade de resolução para o conflito estabelecido. Reconhece que a tarefa que lhe coube, de ser o último baluarte de resistência, se apresenta inexequível: "Eu vi o princípio, e agora eu vejo o fim".[181] A esperança contida no sermão de páscoa não ressoa na família. A possibilidade de redenção entoada pelo reverendo apresenta-se impraticável aos Compson, sua promessa de ressurreição, uma esperança vã. A tempestade não cai.

---

[179] FAULKNER, 2004, p. 302.

[180] Bleikasten argumentará que o retorno de Jason no episódio final do soldado confederado pode ser interpretado como a "paixão" de Jason, sua ressurreição. Discordamos de Bleikastein por entender que nesse episódio, Jason apresenta-se vencido, sua casmurrice surge apenas como resíduo de todo o rancor destilado nas páginas anteriores, já não é o mesmo. Cf.: BLEIKASTEN. In: BLOOM, Harold (Ed). *Modern critical interpretation*: William Faulkner's The sound and the fury. New York: Infobase Publishing, 2008.

[181] FAULKNER, 2004, p. 288.

8 BRICOLAGEM, ESCARPAS E O INFINITO

Em 1946, Faulkner escreveu um Apêndice para uma edição popular de *O som e a fúria*, atendendo ao pedido do crítico literário Malcom Cowley. O objetivo consistia em apresentar a genealogia da família Compson e o destino de seus últimos membros, além de fornecer explicações adicionais sobre a intriga original. Somos informados, por exemplo, que o amor incestuoso de Quentin se entrelaça antes no conceito de honra sustentado pela figura feminina que no corpo da irmã; que a última notícia de Caddy a colocava na Paris ocupada em 1940 ou ao lado de um homem portando as insígnias de general do estado-maior alemão; que Jason vendera a antiga casa e, próximo dos 50 anos de idade, continuava sozinho, apenas acompanhado aos finais de semana por sua amante Lorraine; que Benjy fora internado num sanatório de Jeferson; e Dilsey resistira na companhia de sua filha Frony.

Neste Apêndice, vislumbramos a potência narrativa de um excelente contador de histórias. Mesmo Harold Bloom, crítico pouco entusiasta de *O som e a fúria*, reconhece no texto uma "curiosa autoridade verbal".[182] Apesar da qualidade da narrativa, a nova seção aparta-se do romance; se não pelo tema, certamente pela estrutura do discurso. O valor do texto permanece, agora com outra natureza, permitindo afirmar que ele foi escrito pelo mesmo e também por outro autor: William Faulkner, não o autor de *O som e a fúria*, *Enquanto agonizo*, *Luz em agosto* e *Absalão, Absalão!*; e sim aquele de *O intruso*, *Os invictos* e da Trilogia Snopes.

A principal característica desse anexo não se encontra na qualidade literária, senão na vantagem comercial que angariou. Até a década de quarenta, Faulkner era um autor pouco conhecido entre críticos e leitores, sendo improvável que fosse laureado com o Nobel em 1949 e considerado a maior força literária estadunidense na década de cinquenta. Não obstante, assim ocorreu. Morrisson (2006) sugere, entre outros motivos, que a inserção do apêndice na edição popular *The Portable William Faulkner*, de 1946, editada por Malcom Cowley, tornou *O som e a fúria* palatável ao público, o qual costumeiramente achava a obra leitura de difícil apreensão.[183]

---

[182] BLOOM, Harold. Introduction William Faulkner (1897-1962). In: BLOOM, Harold (Ed). *Modern critical interpretation*: William Faulkner's The sound and the fury. New York: Infobase Publishing, 2008, p. 02.

[183] Morrisson também sugere que as diversas críticas positivas de Malcolm Cowley e Robert Penn Warren e as inúmeras teses universitárias surgidas na época auxiliaram a promover Faulkner. Esses estudos somente tornaram-se possíveis com o barateamento do papel após a Segunda Guerra e com a publicação de versões populares das obras de Faulkner, incluindo *The Portable Faulkner*. A conclusão de Morrisson é que o valor de Faulkner foi atribuído por sua literatura, mas também por um desejo do mercado em criar uma espécie de herói literário.

Noel Polk (1993), para quem o apêndice antes prejudica que auxilia o romance (Polk incluiu o apêndice em seu *corrected text* como elemento de segundo plano e não como parte integrante do romance), conjectura que a nova seção derivou da instabilidade emocional e criativa de Faulkner, que entre 1942 e 1948 nada escrevera, com exceção do próprio Apêndice. Retornar à obra considerada por Faulkner seu auge (após sua tormentosa passagem como roteirista de Hollywood e as dificuldades encontradas com a escritura de *Uma fábula*) seria um apelo irresistível ao autor. Assim como Morrisson, Polk conclui que o apêndice expressa o desejo do autor em tornar acessível sua principal criação.

De fato, na carta em que solicita a inserção do Apêndice a Robert Linscott, editor da Random House, Faulkner exprime seu desejo de tornar o romance mais acessível; como se pretendesse corrigir a incompreensão e a falta de reconhecimento das quais se sentia vítima. Na mesma carta, sugere que o Apêndice abra o romance, porque após sua leitura, "qualquer leitor entenderia todas as outras seções", eliminando a dificuldade de compreensão da obra.[184] Um relato de Polk demonstra a insatisfação do autor: após receber um cheque como premiação de uma revista de mistério em 1946, Faulkner haveria se queixado de precisar escrever literatura menor para ganhar a vida em seu país, enquanto na França era considerado o pai do movimento moderno e na Europa o melhor escritor americano moderno e um dos melhores entre todos os escritores.

O Apêndice parece ter cumprido seu objetivo de auxiliar na divulgação do livro. Foram duas reedições com a presença do novo texto durante a vida de Faulkner e inúmeras posteriormente; *O som e a fúria* tornou-se um clássico conceituado pela academia e pelos leitores. Porém, sem querer fazer um julgamento ético sobre as razões que motivaram o autor a inserir essa "uma interpretação inevitável do livro, a expressão da vontade de potência de Faulkner sobre seu próprio texto",[185] conforme Harold Bloom ironicamente define o excerto, este acréscimo tardio, paradoxalmente, diminuiu o romance.

Javier Marías Franco (2006), parafraseando Faulkner, argumenta que, assim como uma pequena chama acesa na noite escura serve apenas para ressaltar a amplitude da escuridão existente, a literatura não pretende esclarecer, dar respostas às questões universais, mas explorá-las, às vezes cegamente, para deixar mais definível o contorno da própria escuridão. Ao procurar iluminar seu texto, facilitando (mas restringindo) a interpretação de fatos

---

[184] FAULKNER, William. [Carta] 04 abr. 1946, [para] LINSCOTT, Robert. In: BLOTNER, 1978, p. 220: "after Reading this, any reader will understand all other sections".

[185] BLOOM, Harold. Sob a sombra de James Joyce. In: *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs140911.htm>. Acesso em: 02 jan. 2012.

desenvolvidos no romance, Faulkner atenta (por sorte sem sucesso) contra a principal qualidade de sua obra: a opacidade, a incerteza, a contingência que possibilita seu constante ressignificar, pois se sintaticamente *O som e a fúria* se mostra obra acabada, semanticamente se revela impossível de cercear.

A mais ostensiva diferença entre o Apêndice e as demais seções se entrevê na costura racional dos fatos narrados, iniciando pela biografia de duas personagens importantes para a fundação de Yoknapatawpha; depois apresentando os mais relevantes Compson, a partir do primeiro (Quentin MacLachan) até o último membro (Quentin Compson – a filha de Caddy); além de acrescentar quem foram e o destino dos empregados negros. Em cada uma dessas micronarrativas, apresenta-se breve e cronologicamente a vida atrelada ao nome-título, informando suas ações e seu caráter. O Apêndice assume a clareza de um obituário; descarta o trabalho com a pontuação, a variação linguística e a inserção de vários modos narrativos encontrados nas narrativas anteriores e que compõem a tessitura do romance.

Apesar da redução interpretativa que o Apêndice traz em seu lastro, uma análise da obra estaria incompleta se simplesmente o descartasse, porquanto sua inserção foi um desejo do próprio autor. Além disso, ressaltar as diferenças existentes entre o romance original e o excerto posteriormente inserido nos auxilia a compreender como se arquiteta, no âmbito do discurso, o procedimento narrativo de *O som e a fúria* e como este afeta a arquitetura do romance.

O discurso de Benjy erige-se a partir de uma linguagem simplificada sintaticamente, destituída de sinônimos e valendo-se largamente da sinestesia. Polk (1993) também se atenta para a falta de hierarquia sintática na construção dos períodos. A justaposição de frases e elementos coordenados surge como representação da ausência de subordinação entre as sensações registradas pelo narrador: “A mãe de Versh pegou a colher e pôs dentro da tigela. A colher subiu até a minha boca. A fumaça fazia cócegas na minha boca. Então paramos de comer e ficamos um olhando para o outro calados, e então ouvimos de novo e eu comecei a chorar”.[186]

O que aparta Benjy da realidade comum, destinando sua narrativa ao plano privado, a um mundo planificado, no qual a perspectiva inexiste, ressoa na singular gramaticalidade por meio da qual Faulkner constrói o discurso deste narrador. O leitor se vê obrigado a questionar a relação da palavra com seus significados: embora Benjy ouça adequadamente as palavras, ele ressignifica o significante. Por isso, Polk concluiu que a única forma de se obter uma ampla compreensão semântica na seção de Benjy exige a interpretação do que o narrador vê, ouve e sente, bem como da gramaticalidade do discurso. São essas características que fornecem à

[186] FAULKNER, 2004, p. 26.

primeira narrativa a qualidade da palavra poética, um modo antes de subverter que de representar.

A mesma relação íntima existente entre a construção gramatical e a personalidade do narrador ocorre nas duas seções seguintes. Arriscando sermos repetitivos, uma vez que já abordamos parcialmente a questão da linguagem ao tratar da segunda narrativa, sintetizemos os principais pontos a fim de auxiliar essa análise. Na narrativa de Quentin, a inconstância da sintaxe, da coesão e da forma de organização do discurso reproduzem a alternância entre controle e descontrole presentes na constituição emocional do narrador. A perda de coerência e de controle sintático se materializa na seguinte passagem:

> Se estivesse nublado eu poderia olhar para a janela, pensando no que ele dizia sobre hábitos vadios. Pensando que seria bom para o pessoal que está lá em New London se o tempo continuar firme. E por que não? O mês das noivas, a voz que se ouvia *Ela saiu correndo direto do espelho, do cheiro acumulado. Rosas. Rosas. O sr. Jason Richmond Compson e esposa participam o casamento de.* Rosas. Não virgens como corniso, asclépia. Eu disse que cometi incesto, pai eu disse. Rosas. Astuciosas e serenas. Se você cursar Harvard um ano, mas não assistir à regata, eles deviam reembolsar você. Dê ao Jason. Deixe o Jason estudar um ano em Harvard (FAULKNER, 2004, p. 74).

Polk infere que a disposição das sentenças nesse excerto propicia um (quase) palíndromo semântico, cujo eixo se encontra no casamento de Caddy. Essa recursividade do palíndromo opera como o reflexo linguístico do pensamento recursivo obsessivo de Quentin. Diferentemente de Benjy, o discurso do segundo narrador possui complexidade em sua estrutura; utiliza-se de orações subordinadas e se mostra um falante competente no uso da língua, o que denota sua cultura acadêmica. Apesar disso, a constante inclinação entre ordem e desordem revela algo artificial na construção do discurso; parece-nos que a coerência sintática se mantém com dificuldade, sempre ameaçando o controle do falante, como se fosse o último elemento ordenador de seu mundo esfacelado. Esforço inútil, conforme percebido na desintegração do sujeito “Eu” para seu diminutivo “eu” que prevalece no final da segunda seção.

Se Quentin tem dificuldade em controlar a coerência sintática de seu discurso, Jason demonstra domínio completo sobre sua sintaxe, cujo discurso violento, lógico, coloquial, reflete o caráter dominador da personagem. Os itálicos utilizados para marcar a mudança temporal em Benjy e a perda de controle sintático em Quentin estão ausentes em sua narrativa; a pontuação torna-se ordinária, a gramática se simplifica, a experimentação formal arrefece. Todavia, o controle sintático não reflete o domínio semântico.

Jason fala compulsivamente, criando uma partição entre aquilo que ele profere e o seu significado. O narrador manuseia frases prontas, lugares-comuns, para situações predeterminadas, como nesta conversa sobre investimento: “Algodão é coisa de especulador. Eles enrolam os fazendeiros, fazem os trouxas produzirem uma safra bem grande, mas depois quem fatura no mercado são eles. E o fazendeiro só ganha uma queimadura de sol na nuca e uma corcunda nas costas”;[187] se fala sobre a sobrinha, repete o eterno “uma vez vagabunda, sempre vagabunda”; o repertório é extenso.

Polk afirma que esses excessos demonstram que o narrador, embora possua controle sintático, não exerce domínio sobre as associações criadas em sua fala. Exemplo deste desgoverno ocorre durante o funeral do pai: Jason não une numa mesma oração os termos “pai”, “funeral” e “sepultura”, como se evitasse concretizar na fala aquilo que desespera sua alma, mas as associações ficam evidentes em seu discurso: “Pois bem, comecei a pensar nisso enquanto eles jogavam terra lá dentro, jogando de qualquer maneira como se estivessem fazendo a argamassa ou fazendo uma cerca ou sei lá o quê, e comecei a sentir um negócio esquisito e aí resolvi andar um pouco”.[188]

Se as diversas construções gramaticais, o intenso trabalho com a linguagem – inclusive com a utilização do dialeto negro –,[189] o uso profícuo de fluxo de consciência e o multiperspectivismo narrativo constituem o esqueleto de *O som e a fúria*, não será exagero observar nesses mesmos elementos sua confluência com o *Ulisses* (1922), de James Joyce. Em especial, a seção de Quentin é arquitetada como exercício sobre o modo narrativo desenvolvido por Joyce. Neste sentido, a própria concepção da personagem Quentin a aproxima da personagem joyceana Stephen Dedalus, cujos sentimento de culpa, natureza sensível, discurso incerto, presença das flores e simbologia batismal da água são elementos reencontrados no primeiro.

A discussão sobre a influência de *Ulisses* na concepção formal de *O som e a fúria* é recorrente e, de certo modo, alimentada pelo próprio Faulkner que afirmou somente ter lido a obra de Joyce após finalizar seu romance. Millgate (1972) salienta que a esposa de Faulkner disse que o marido lera *Ulisses* duas vezes durante a lua-de-mel em 1929, além do fato de

---

[187] FAULKNER, 2004, p. 186.

[188] FAULKNER, 2004, p. 196.

[189] Paulo Henriques Britto explica que a tradução do *black english* para o português se mostrou uma dificuldade insolúvel, o que o levou a traduzir essas marcas linguísticas como uma linguagem subpadrão, ressaltando a diferença socioeconômica existente entre brancos e negros. Cf.: BRITTO, Paulo Henriques. O filho rebelde de João Cabral. In: *Revista Bula*, 2008. Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/vale-a-pena-ler-de-novo/o-filho-rebelde-de-joao-cabral>. Acesso em: 10 jun. 2015.

Sherwood Anderson (admirador confesso de Joyce) emprestar o próprio exemplar do romance para seus amigos desde 1925, sendo improvável que Faulkner não tivesse tido contato com a obra nesse período. Quando esteve em Nova Orleans, no início da década de vinte, Faulkner foi amparado por Sherwood Anderson, que, inclusive, o estimulou a escrever e direcionou seu primeiro romance, *Soldier's pay*, para seu editor (Faulkner sempre foi grato aos anos de aprendizado ao lado de Sherwood e um dos mais assíduos visitantes da família Anderson).

Outro fato que nos consente duvidar da afirmação de Faulkner reside no ano de 1924 estar gravado como data de obtenção no exemplar de *Ulisses* existente na biblioteca de Faulkner, sugerindo contato muito mais antigo com a obra de Joyce. Portanto, ainda que a primeira leitura tenha ocorrido na lua-de-mel, isso se deu antes da publicação de *O som e a fúria*, o que permitiria algum rearranjo formal.

Além de negar influências de Joyce,[190] Faulkner gostava de reiterar a espontaneidade existente na elaboração formal de *O som e a fúria*: "Eu escrevi a mesma história quatro vezes. Nenhuma delas era a correta, mas eu me angustiara tanto que não poderia abrir mão delas e recomeçar, então a imprimi em quatro seções. Não foi um deliberado *tour de force*, o livro cresceu desta forma".[191] Ora se apresentava como um simples fazendeiro que escrevia e cuja alegada dificuldade estilística decorria de não ser um homem educado e, portanto, incapaz de escrever de forma mais clara;[192] ora se colocava como o segundo mais importante escritor contemporâneo de seu país.[193] A essa característica do autor, algo entre a inocência e a prepotência, Glissant (1996) define como a expressão do imodesto desejo de Faulkner em ser considerado inovador, uma espécie de "técnico-mago" da literatura.

---

[190] Negar a influência não significa que não reconhecesse a importância de *Ulisses*. Na famosa entrevista à revista Paris Review, Faulkner afirmou: "The two great men in my time were Mann and Joyce. You should approach Joyce's *Ulysses* as the illiterate Baptist preacher approaches the Old Testament: with faith". Numa conferência concedida a universitários, ele disse considerar James Joyce o pai da literatura moderna, cf.: GREEN, Wigfall; ALLEN, Richard M. First Lectures at a University. In: INGE, Thomas. *Conversations with William Faulkner*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1999, p. 79. Kevin Birmingham aponta outro fator que demonstra o apreço de Faulkner por Joyce ao atestar que, num momento de perseguição à obra de James Joyce em território estadunidense, autores como Pound, Fitzgerald e Faulkner forneceram a mais importante resposta ao romance proibido. Neste sentido, *O som e a fúria* seria a capitulação americana ante as técnicas de Joyce. Cf.: BIRMINGHAM, Kevin. *The most dangerous book*: the battle for James Joyce's Ulysses. New York: The Penguin Press, 2014.

[191] INGE, 1999, p. 125: "I wrote that same story four times. None of them was the right, but I had anguished so much that I could no throw any of it away and start over, so I printed it in the four section. That was not a deliberate *tour de force* at all, the book grew that way".

[192] Cf.: ALLEN. In: INGE, 1999, p. 124.

[193] Cf.: RASCOE, Lavon. An interview with William Faulkner. In: INGE, 1999, p. 71.

Não obstante os anseios de Faulkner, é evidente a influência de outros autores em seu romance. O processo de criação de Yoknapatawpha como um local que possibilita o trânsito e a interação de personagens de diversas obras distintas, ora como protagonistas, ora como componentes da paisagem urbana, remete à *A comédia humana*, de Balzac; Thomas L. McHaney (2008) observa semelhanças entre o romance de Thomas Mann, *Buddenbrooks* (1901), com o estilo narrativo de *Sartoris* e com a temática de *O som e a fúria*; Millgate (1994) sustenta que a narrativa prosaica e destituída de imaginação encontrada na seção de Jason possui como modelo literário *Babbitt* (1922), de Sinclair Lewis. Todavia, pelos recursos narrativos apresentados, *Ulisses* surge, inequivocamente, como a principal influência sobre *O som e a fúria.*

Harold Bloom vai além. Embora considere que *O som e a fúria* foi experimento notável com a forma, ressalta o excesso da influência joyceana, afirmando que

> [...] a construção de 'O Som e a Fúria' é elaborada demais para sustentar o seu conteúdo despretensioso, uma trama de desastres de família. E esse conteúdo se presta com facilidade às reduções freudianas e similares; as repetições e os duplos seguem padrões comuns, e as vicissitudes dos instintos são, infelizmente, universais demais para que possam servir, de fato, a um fim romanesco (BLOOM, 1997, s/n).

Segundo Bloom, a sombra de Joyce pesa e ofusca os experimentos formais realizados por Faulkner; o autor estadunidense não teria conquistado o desvio necessário para se libertar da "angústia da influência". No julgamento de Bloom apresenta-se a mais recorrente crítica ao aspecto formal de *O som e a fúria*: haveria uma distância insolúvel entre a tradicional elaboração "daquilo que se narra" e a requintada estrutura "de como se narra". Abordar essa suposta distância nos auxiliará a compreender melhor o aspecto formal do romance.

Já enunciamos que a estrutura formal de *O som e a fúria* se assemelha a uma compilação de modos narrativos: a seção de Benjy desenvolve-se a partir de um modelo visual, sinestésico e mais próximo da linguagem poética, enquanto que em sua narrativa a palavra antes revela do que representa: a lógica do discurso surge como bricolagem. Por sua vez, a seção de Quentin constitui-se por uma gramaticalidade oscilante semanticamente e com variações entre controle e descontrole sintático, demonstrando ansiedade em controlar pelo discurso racional o ímpeto das emoções. Na seção de Jason se consolida o homem racional, portador de absoluto controle sintático sobre aquilo que fala, mas com clara deficiência semântica, o que doa a sua narrativa importante elemento irônico. Por fim, o romance se encerra com uma quarta seção composta por um discurso em terceira pessoa, sintaticamente bem construído e de elevado grau simbólico na estrutura semântica.

Nesta última seção entrevemos vários elementos da oralidade, um modo particular de narrar a história como se fosse uma contação de casos; elementos estes que caracterizaram as obras tardias de Faulkner. Assis Brasil (1964) sublinha que a característica definidora das últimas obras de Faulkner expõe-se na sentença que inicia o livro *Os invictos*: "O AVÔ DISSE:", e o romance prossegue como a história contada pelo avô e reproduzida pelo narrador. A característica oral reside numa contraposição às experimentações com a forma, a linguagem e o foco narrativo que marcaram as obras iniciais do autor. Entre os principais elementos da oralidade, enfatizamos a acumulação, procedimento por meio do qual o contador narra como se fizesse um inventário, a repetição e a circularidade, ambas já abordadas neste trabalho.

A passagem de modos narrativos encontrada em *O som e a fúria* permite refletir sobre uma exigência do autor em relação à sequência das seções. Na carta que enviou ao seu editor pedindo o acréscimo do Apêndice, Faulkner (1978) enfatizou que o problema de compreensão do texto derivava do fato de que a seção de Benjy teria de iniciar o romance por uma questão cronológica. Contudo, observando a disposição das datas que iniciam as quatro seções: 07 de abril de 1928 (sábado); 02 de junho de 1910 (quinta-feira); 06 de abril de 1928 (sexta-feira) e 08 de abril de 1928 (domingo) não notamos qualquer sequência cronológica possível se começarmos pela narrativa de Benjy. Entretanto, a questão parece se esclarecer se considerarmos que Faulkner pretendeu concretizar na estrutura de seu romance os mesmos deslocamento e queda apresentados no enredo, fazendo do aspecto formal um espelho a refletir fielmente o problema suscitado pela intriga, ou seja, o esfacelamento de um modelo organizacional.

Nessa dissertação, abordamos a desconstrução arquetípica empreendida pelo autor nos principais componentes do mito da plantação (arquétipo da criança, da sabedoria, da inocência, do herói cavaleiro, do amor cortês, da pureza feminina, do pai protetor, da mãe cuidadora), por meio de analogias, associações, técnica de repetição e circularidade, que afetam o significado original do arquétipo, mas ainda permitem sua identificação, no processo definido por Northrop Frye como "deslocamento mítico". Esses procedimentos narrativos surgem, com diferença de grau, em todas as narrativas e permitem encontrarmos na epiderme do texto um aspecto mítico (mito da plantação, velho testamento, páscoa)[194] daquilo que se apresenta realisticamente em

[194] Além dessas, existem várias outras analogias míticas possíveis. Bleikasten, por exemplo, enfatiza a semelhança da estrutura narrativa de *O som e a fúria* com o mito de Eurídice, afirmando que o discurso faulkneriano empreende uma verdadeira descida ao inferno para recuperar a frágil imagem de Caddy. Cf.: BLEINKASTEN. In: FAULKNER, 1994b.

sua superfície, consolidando o método mítico, ou método de superfície, com o qual Faulkner tece seu romance.

Esses elementos narrativos reapresentam-se estruturalmente quando observamos a disposição formal do romance. A técnica da repetição é mais óbvia: *O som e a fúria* configura-se num constante recontar. Os mesmos temas nucleares (perda da virgindade de Caddy; suicídio do irmão; ausência da mãe) repetem-se quatro vezes, resultando em histórias variadas (embora similares), pois cada narrador reproduz um modo distinto de ordenamento e interpretação dos fatos. O multiperspectivismo das três primeiras seções resulta numa cadeia de tipos específicos de pensamentos, modos singulares de observar a realidade, o que a torna plural: primitiva, romântica, moderna.

A lógica da bricolagem, com a qual Benjy ordena suas várias, mas limitadas, lascas de tempo para compor seu presente absoluto, forneceu uma chave importante para a compreensão da obra enquanto narrativa mítica. Agora importa observarmos o discurso de Benjy como produto de uma razão primitiva (usada aqui sempre no sentido de primevo), a concretização linguística de um pensamento selvagem, cuja definição encontramos em Claude Lévi-Strauss:

> Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma *bricolagem* intelectual, o que explica as relações que se observam em ambos (LÉVI-STRAUSS, 2008b, p. 32).

Benjy maneja aquilo que tem à mão para interpretar o mundo. Não pode cunhar novos conceitos, o que faz a água ser sempre água em sua narrativa, independentemente do estado físico do elemento; da mesma forma, não há cheiros doces ou amadeirados, herbais, cítricos ou florais, somente cheiros de árvores, de folhas e de chuva com os quais o *bricoleur* precisa compor seu mundo olfativo.

Na primeira seção, portanto, Faulkner consolida a estrutura do discurso como produto do pensamento mítico. A narrativa de Benjy impõe-se, outra vez, como chave interpretativa para a questão formal, pois é esta estrutura discursiva específica (este modo de organizar os elementos sintáticos e semânticos da narrativa) que será desconstruída nas seções posteriores. A sequência dos modos narrativos materializa a passagem do predomínio do pensamento mítico para o pensamento racional.

No romance de Faulkner, essa passagem se faz acompanhar pela dissipação do elemento poético, incerto, bucólico, presente em Benjy para a corporificação da não contingência, da fria e certa lei de causa-efeito que guiam Jason. Logo, a técnica da repetição se interliga ao aspecto circular existente na construção formal do romance, possibilitando à história dos Compson novos contornos, significações e reatualização semântica. Seu constante recontar equivale à função ritualística do mito. Entretanto, assim como Faulkner derroca os arquétipos em *O som e a fúria*, o próprio pensamento mítico que os estrutura está em movimento de implosão.

No prefácio da edição francesa de *O som e a fúria*, Coindreau o comparou a uma sinfonia, na qual cada seção constitui um movimento específico; a comparação mostra-se proveitosa. Entretanto, pelo tema abordado e pela construção utilizada, seria mais propício compará-la à tetralogia de Richard Wagner, *O anel dos nibelungos*, conjunto de óperas no qual o compositor alemão apresenta os últimos eventos do panteão germânico e sua substituição pela era dos homens.

Thomas L. MacHaney (2008) aproxima a recorrência dos temas nas narrativas do romance ao *leitmotiv* (motivo condutor) nas óperas épicas wagnerianas. Na música, esse elemento alicerça-se numa frase que anuncia a presença de uma personagem ou a ocorrência de uma ação específica e percorre toda a estrutura musical. Em *O som e a fúria*, os temas apresentam caráter semelhante, funcionando como motivos condutores do romance; a cada regresso, o tema é ressignificado, como se ora fosse entoado por uma lírica flauta, ora por uma grave tuba.

A comparação com a música é produtiva e recupera um assunto que deixamos latente no primeiro ensaio. Lévi-Strauss ressalta que com a morte do mito seu legado foi compartilhado entre música e literatura: a esta destinou-se o sentido, porém foi tolhida da armadura que sustentava o mito; aquela herdou a pura construção formal, mas destituída de significado. Por este motivo, a música encontra sua significação, e assim se completa, no ouvinte: “era portanto preciso que o mito enquanto tal morresse para que sua forma dele escapasse como a alma deixando o corpo e fosse pedir à música um meio de reencarnação”. [195] Ainda segundo o antropólogo, com Wagner a música reassumiu as estruturas do mito, unindo num mesmo elemento significado e significante. Embora não destituam do ouvinte a interpretação do sentido, os motivos condutores wagnerianos suportam a narração da história desenvolvida na peça musical.

[195] LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 629.

A aproximação com Wagner assessora a contraposição a Bloom, que criticou o romance de Faulkner por conter elementos deveras universais para um fim romanesco nas duas narrativas iniciais, cabendo apenas ao terceiro narrador suficiente individualidade para permanecer na memória do leitor. A característica universalizante nas primeiras narrativas antes de constituir falha, surge como intenção do autor.

Ao dispor de arquétipos, Faulkner simboliza numa família a diversidade do panteão sulista criado pelo mito da plantação: a figura do intrépido cavaleiro, da inocente criança, da casta dama, da mãe cuidadora. Esse procedimento de desconstrução arquetípica permite que a casa dos Compson se transforme em morada de deuses decadentes, como foi o castelo de Wotan nas óperas de Wagner. Se a construção arquetípica das personagens é universal demais para fins romanescos, o mesmo não se pode alegar a respeito da concepção mítica da narrativa.

Mostra-se relativamente simples observar, nesse mesmo panteão, reflexos da mitologia greco-romana (o infalível herói, o sábio adivinho, as vingativas fúrias), o que decorre justamente do caráter universal, embora não absoluto, dos mitos e dos arquétipos. Dessa forma, se Jason apresenta a face rancorosa do pensamento racional (urbano, moderno, regido pela lei de causa-efeito) em substituição ao pensamento mítico (agrário, tradicional, operando por bricolagem), somente ele poderia conter a individualidade necessária, pois sua construção arquetípica é acompanhada por outro modo narrativo.

Se nas três primeiras narrativas observamos a desconstrução do pensamento mítico, sua recuperação ocorre parcialmente na quarta seção. No último rito para atualização do mito sulista, percebemos o retorno das cores e dos cheiros presentes nas duas primeiras seções e ausentes na terceira; o jogo de palavras volta a imprimir leveza à linguagem, resgata o canto dos pássaros, a presença da terra. A narrativa readquire beleza, mas não a magia da concretude presente no choro e no murmúrio que Benjy destina à chama, ao vento, à água, à arvore; como se após o crepúsculo dos deuses sulistas, os mitos só pudessem ser entoados como lendas. Logo, não há desarmonia entre o “que se narra” e o “como se narra”, conforme alegado por Bloom. Ao contrário, a forma da composição opera como espelho refletindo os elementos estruturantes das narrativas e a própria queda enfrentada pela família Compson.

A última cena do romance acompanha Benjy numa carroça guiada por Luster, rumo ao cemitério para visitar os túmulos do pai e do irmão. Ao passar pela estátua do soldado confederado, Luster conduz a carroça à esquerda, em vez de virar à direita, como habitualmente. A alteração na ordem da paisagem observada por Benjy o coloca num hiato que culmina num berrar desesperado. Somente após a correção da rota e ao se certificar de “que cornija e fachada

passavam por ele mais uma vez da esquerda para a direita, poste e árvore, janela e porta e placa, cada um em seu lugar certo",[196] Benjy se acalma.

Com Jehlen (1994), anuímos que essa última passagem implica descrença total do autor quanto à validade das ordens, incluindo o ordenamento da própria realidade e da ficção. A sentença final surge como última ironia de Faulkner ao leitor ansioso por ordenar a disposição dos fatos lidos numa sequência lógica, mas também oferece última chave para a leitura da obra. *O som e a fúria* não deve ser lido retilineamente.

Quando o romance foi lançado em 1929, Howard Rockey teceu crítica instigante, escrevendo que "após ler umas poucas páginas o leitor se sentiria tentado a solicitar admissão no asilo de insanos mais próximo".[197] O óbice interpretativo que permitiu este comentário espirituoso é o mesmo que um leitor encontra ao se debruçar sobre uma partitura sinfônica tentando ler os signos ali impressos da esquerda para a direita, como se fosse um livro. A obra escapará a este leitor, faltará unidade interpretativa, estrutura musical e, provavelmente, ele também se sinta apto a uma breve passagem pelo sanatório. Porém, quando o leitor percebe a necessidade de considerar o conjunto das notas na vertical, conciliando numa unidade interpretativa todas as primeiras notas, depois as segundas e assim por diante, concomitantemente à leitura das notas na horizontal, a partitura finalmente se revela. Ele verá, por fim, que sua loucura nada mais significava que a utilização de ferramenta interpretativa inadequada para o objeto de análise.

Da mesma forma que a partitura de Wagner, a estrutura formal de *O som e a fúria* não é mero suporte, mas um valoroso significante para compreendermos a queda dos Compson. O multiperspectivismo temático apresentado nas narrativas equivale às notas musicais de uma partitura sinfônica: precisam ser consideradas em linhas individuais (a sequência de fatos em cada narrativa) e no conjunto dos elementos similares (a diversidade de significados que cada fato assume nas narrativas). A cada rito de renovação do mito faulkneriano, em cada início de narrativa dos Compson, os temas retornam, porém acrescidos dos significados contingentes.

Conforme a fragmentação em múltiplas vozes questiona o valor unicista da realidade, ela impõe ao leitor a necessidade de refletir sobre o tema significante, relacionando-o não apenas com o significado utilizado, e sim com os demais significados contingentes. A verdade

---

[196] FAULKNER, 2004, p. 311.

[197] ROCKEY, Howard. Fiction, largely european and very good in the average. In: FARGNOLI, A. Nicholas; GOLAY, Michael; HAMBLIN, Robert W. *Critical companion to William Faulkner*: a literary reference to his life and work. New York: Facts On File, 2008, p. 292: "After reading a few pages the reader feels tempted to apply for admission to the nearest insane asylum".

dos Compson apenas se consolida (e mesmo assim de modo incompleto) se entendida como a soma dessas várias possibilidades. Um exemplo será propício nesse momento. A perda da virgindade de Caddy é compreendida como ausência maternal em Benjy, desonra familiar em Quentin e privação de futuro em Jason. No entanto, tudo isso é a perda e, ao mesmo tempo, nada disso é a perda, o que possibilita a este descaminho polifluir e ressignificar.

Outro fato a ser notado reside na total inversão do valor que Caddy possui a cada um dos narradores: na narrativa de Benjy a imagem possui valor positivo (substitui a mãe ausente) e se consolida como o objeto perdido; na narrativa de Jason, por sua vez, a imagem adquire valor negativo e transforma-se na causa da perda. Esse procedimento de inversão foi definido por Lévi-Strauss como uma relação canônica do mito. O processo de ressignificação mítica envolve desgaste, permuta e união dos elementos significantes e do significado; o constante entrechoque das probabilidades narrativas desgastam a massa do discurso e, como se fosse imagem projetada por câmara escura, o mito tem sua expressão reduzida para posteriormente recuperar sua antiga grandeza, no entanto, com o sentido invertido:

> [...] são sempre imagens que se invertem de positivas para negativas, viram da direita para a esquerda ou de cima para baixo; todas transformações que lembram o mecanismo de trocadilho que, quando devidamente realizado, faz aparecer numa palavra ou numa frase, como que em negativo, o *outro sentido* que tal palavra ou frase podiam também conter, quando transpostos para um novo contexto lógico (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 627).

Lévi-Strauss demonstra que o mito pode ser definido como uma categoria matemática, cujos sistemas se formariam concomitantemente por um conjunto de temas e de relações entre esses temas. Essa mesma definição, como viemos observando, poderia ser aplicada ao próprio romance de Faulkner, uma vez que sua arquitetura envolve a ressignificação dos temas e de suas relações em cada seção.

Contudo, a fluidez significante não afeta somente os temas do romance. As narrativas também possuem significações autônomas, o que permite serem lidas como novelas (neste sentido, procede a declaração de Faulkner sobre haver escrito quatro *tentativas* de histórias). A leitura avulsa da seção de Quentin, por exemplo, não a descaracteriza semanticamente, apenas restringe as possibilidades de sua significação, encontradas quando integramos as quatro seções na forma romanesca. Processo unificador que ressignifica suas partes, enquanto o todo obtido é ressignificado constantemente por elas.

Revisitando nossa discussão até o momento, podemos afirmar que o modelo organizacional de *O som e a fúria* possui as seguintes características: i) as seções compõem-se a partir de elementos literários (temáticos e formais) já disponíveis e recuperados em todas as narrativas, enquanto o romance se apresenta como compilação de modos narrativos preexistentes; ii) a inovação do romance resume-se no grau de deslocamento empreendido pelo autor em cada modo narrativo utilizado, a fim de alcançar um processo de ressignificação das seções (a narrativa de Quentin continua sendo cópia do modo narrativo utilizado por Joyce, mas passa a significar a queda do herói-cavaleiro no Sul), edificando um produto literário complexo que mantém em cada parte o significado atual e os contingenciais;[198] iii) o romance não pode ser compreendido como uma sucessão de partes dependentemente elaboradas, salvo como um organismo constituído por partes constantemente ressignificadas, autonômas e codependentes, como se observássemos a execução de uma partitura orquestral por variados regentes; iv) *O som e a fúria* não se apresenta como simples produto da soma de suas seções, pois cada uma delas possui significados outros que aquele fornecido pelo conjunto unitário, devendo antes ser considerada sempre em completude: em Faulkner, a realidade revela-se a partir da observação sincro-diacrônica que considera, num mesmo plano, a sensibilidade de Benjy, a emotividade de Quentin e a inteligibilidade de Jason.

Ora, esse modelo organizacional identificado em *O som e a fúria* aproxima-se ao de Lévi-Strauss acerca do pensamento mítico no *bricoleur*. Lévi-Strauss afirma que, diversamente do engenheiro, que cumpre suas metas considerando o *projeto*, o *método*, os *elementos* e os *resultados*, o *bricoleur* considera a instrumentalidade pontual necessária, sem possuir método específico e reutilizando materiais já disponíveis, que representam um conjunto de relações concretas e virtuais.

O *bricoleur* constrói soluções para seus problemas a partir *de* e *com* elementos previamente conhecidos, a partir das quais alcança um novo conjunto pela justaposição. Esses elementos residuais não estão em relação "com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores".[199]

---

[198] Glissant (1996, p. 137) opina que a qualidade revolucionária de Faulkner reside no conjunto de sua obra, não nas partes constitutivas desse conjunto. Podemos pensar o mesmo para *O som e a fúria*: sua qualidade antes se dá pela tessitura do conjunto que pela inovação das partes.

[199] LÉVI-STRAUSS, *O pensamento selvagem*; tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 2008b, p. 33.

Do mesmo modo, o antropólogo francês se debruça sobre o pensamento mítico e conclui:

> [...] a elaboração de conjuntos estruturados não diretamente com outros conjuntos estruturados mas utilizando resíduos e fragmentos de fatos [...] testemunhos fósseis de um indivíduo ou de uma sociedade. Num certo sentido, inverte-se a relação entre diacronia e sincronia: o pensamento mítico, esse *bricoleuse*, elabora estruturas organizando os fatos ou os resíduos dos fatos, ao passo que a ciência, "em marcha" a partir de sua própria instauração, cria seus meios e seus resultados sob a forma de fatos, graças às estruturas que fabrica sem cessar e que são suas hipóteses e teorias (LÉVI-STRAUSS, 2008b, p. 37).

Lévi-Strauss sublinha que o pensamento mítico se constitui numa ciência do concreto operada através da lógica do sensível; enquanto o pensamento científico manobra-se pela lógica do inteligível. Exemplo fornecido por Luiz Costa Lima, no qual encontramos a vantagem de ser um crítico literário procurando compreender uma teoria antropológica, esclarece a dualidade: "Por que a operação a + b = c não ajudaria em nada o *bricoleur*? Porque é uma operação apenas lógica e que desconsidera os dados da sensibilidade – a lógica não sabe do cheiro, da audição, do tato, da visão".[200]

Faulkner compõe narrativa mítica em *O som e a fúria* manuseando os dois modelos de pensamentos, e apresentando a história dos Compson como bricolagem de modos narrativos e de arquétipos. A lógica do sensível existente no cheiro de árvore que perfuma a seção de Benjy e no úmido odor de madressilvas que preenche a narrativa de Quentin é tão importante (nem mais, nem menos) para compreender os fatos que motivaram a ampla ruína presente na obra quanto a lógica do inteligível presente no discurso imperativo de Jason.

Voltando ao texto, agora observando em conjunto as partes e o todo, é factível observar a amplitude da devastação promovida por Faulkner em *O som e a fúria*. Como se fosse um deus impiedoso amaldiçoando a terra, assim como já havia feito com os Bundrens,[201] o autor esfacela incessantemente a família Compson, a tradicional sociedade sulista, seus arquétipos e mitos, recompondo-os negativamente, permitindo seu retorno apenas como lenda; desestruturando o pensamento pelo qual a feitura e a operação desses mitos e arquétipos seriam possíveis. O que resta ao Sul?

---

[200] LIMA, Luiz Costa. A lógica do sensível. In: *Revista Cult*. São Paulo, n. 162, out/2011. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/10/a-logica-do-sensivel>. Acesso em: 19 nov. 2015.

[201] Faulkner afirmara ter permitido que todas as catástrofes naturais acometessem a família Bundren em *Enquanto agonizo*. Cf.: STEIN. In: HOFFMAN; VICKERY (Org), 1963, p. 73.

Talvez a melhor resposta tenha sido delineada por Isaac McCaslin, personagem de *O urso*. Renunciando ao direito de usufruir das terras do avô, por saber que ele fora comerciante de escravos, desabafa para o novo marido da negra Fonsiba Beauchamp o motivo de sua renúncia:

> ‘Não compreende?’ gritou. ‘Não compreende? Toda esta terra, o Sul inteiro está amaldiçoado, e todos nós que dele viemos, que ele um dia alimentou, brancos ou negros, estamos sob essa maldição. Admitindo que foi meu povo quem a trouxe, talvez por isso mesmo somente os seus descendentes possam, não digo opor-se a ela, combatê-la, mas quem sabe suportá-la, sobreviver até que ela seja levantada. Então chegará a vez do seu povo porque o nosso perdeu seus direitos’ (FAULKNER, 1977, p. 70).

A magnitude dessa maldição somente se revela quando observados forma e conteúdo. A narrativa mítica de *O som e a fúria*, construída pela lógica do sensível e do inteligível, cujos significados se metamorfoseiam, acrescentam e renovam, concretiza a própria condenação percebida por McCaslin. Tal fato demonstra, ao contrário do que alega Bloom, o nível de coordenação e adequação entre a arquitetura e a intriga. Se é verdade que Faulkner concedeu o Sul para o mundo, ele o fez entregando talhe e substância.

***

Considerar o romance de Faulkner espécime similar à narrativa mítica nos propiciou a vantagem de observar o maquinário arquetípico e discursivo que permite seu constante ressignificar. Demonstramos que as estruturas utilizadas pelo autor possuem sua gênese em outras estruturas, operando uma estética da repetição. Isto não significa, em absoluto, que *O som e a fúria* seja um amontoado de modos narrativos, arquétipos, formas de pensamento; senão que o romance é o próprio produto do aspecto mutável, circular e repetitivo que concede à palavra e à realidade, demonstrando que nele a intriga e a forma pertencem a um mesmo conjunto de significados inconstantes, pois permutáveis.

A utilização do método mítico aproximou *O som e a fúria* do mito da plantação e também das mitologias greco-romana e cristã, tanto permitindo observarmos as camadas sobrepostas quanto revelando que sob a caracterização realista predominante na superfície da obra residia um diálogo profícuo com a tradição romanesca sulista e também com a estrutura

basilar da mitologia ocidental, o que desloca a obra de Faulkner de um entendimento puramente local e universaliza seu tema.

Outro fator observado reside no constante espaço que Faulkner concede ao germe da deterioração. Mitos e arquétipos são recuperados, subvertidos e alterados em sua gênese. Faulkner compromete a estrutura matricial dos significados modificando a célula do significante e pluralizando as significações: ora são resultados do *mythos*, ou do pensamento sensível, ora produtos do *logos*, ou do pensamento inteligível. Tal fato nos obriga a alterar o procedimento de leitura da obra, não mais como livro, e sim como partitura. Os elementos temáticos precisam ser recuperados em conjuntos de significantes para apreendermos a completude de seu significado.

Perseguir o aspecto mítico existente tanto na intriga quanto na armadura do romance equivale à atividade de escalada. Ao observarmos uma montanha ao largo, entrevemos apenas sua face visível; porém, quanto mais avançamos rumo ao cume, maior a percepção da multiplicidade de faces que a compõem; pirâmide que só oferta as várias arestas a quem a observa de cima. Se o esplendor da montanha fascina, a complexidade das faces assusta. Atingir o pico antes ressalta nossa pequenez diante da grandiosa estrutura geológica que simboliza qualquer vitória concreta.

O mesmo ocorre com *O som e a fúria*. Trilhamos um caminho árduo para compreender a obra enquanto narrativa mítica e, a cada avanço, nos deparamos com novas possibilidades de abordagem: a voz feminina; a presença do negro e seu dialeto; as questões freudianas que afetam a família; o contexto social; as quatro seções como tragédias clássicas (a intriga ocorre em um ciclo solar); a lista é inesgotável.

Em cada instante, o ressoar de nossos passos ecoou nas escarpas que não trilhamos. Ainda assim, o avanço numa única escarpa teórica, mesmo que nada signifique diante da complexidade do romance, será sempre um avanço. Obviamente, o trabalho teórico não consiste apenas em sofrimento e decepção (embora haja grandes doses de um e outro). Se a construção do pensamento, por si só, equivale a um prazer, há outro que nada deve ao primeiro: ao chegarmos ao cume e baixarmos os olhos, vemos a imagem da montanha a ressaltar suas impossibilidades. Ao levantarmos os olhos, porém, somos arrebatados pelo horizonte infinito. Impossibilidade e infinitude se unem. A grandiosidade e a beleza da literatura se apresentam. Contentemo-nos com isso.

REFERÊNCIAS

ABADIE, Ann J.; FOWLER, Doreen. *Faulkner and religion*. Oxford, MS: Mississippi University Press, 1991.

ABRIL CULTURAL. *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*; tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALLEN, Gay Wilson. With Faulkner in Japan. In: INGE, Thomas (Ed). *William Faulkner*: the contemporary reviews. New York: Cambridge, 1996.

ANDERSON, Eric Gary. Environed blood: ecology and violence in The sound and the fury and Sanctuary. In: URGO, Joseph R.; ABADIE, Ann J. *Faulkner and the ecology of the South*. Oxford, MS: University Press of Mississippi, 2003.

ANDERSON, Quentin. *The imperial self*: an essay in american literary and cultural history. New York: Vintage Book, 1972.

ATWOOD, Margaret. *Shine On*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/09/22/books/review/stephen-kings-shining-sequel-doctor-sleep.html?_r=0>. Acesso em: 22 set. 2013.

AUERBACH. Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental; tradução Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance; tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROSO, Ivo. O Dante da modernidade. In: *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jun. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2806200909.htm>. Acesso em: 21 fev. 2015.

BELL, Michael; POELLNER, Peter. *Myth and making of modernity*: the problem of grounding in early twentieth-century literature. Atlanta, GA: Brill Academic, 1998.

BENDEL-SIMSO, Mary. The construction of maternity in southern literature: southern ladies, southern mothers, southern mammies, and maternal sexuality. In: STAUB, Susan (Ed). *The literary mother*: essays on representations of maternity and child care. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*; tradução Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BOLLE, Willi (Org). *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Coleção Os Pensadores XLVIII*: textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BESSA, Maria Cristina. *Panorama da literatura norte americana*. São Paulo: Alexa Cultural, 2008.

BIGSBY, Christopher. What, then, is the American? In: BIGSBY, Christopher (Ed). *The Cambridge companion to modern american culture*. New York: Cambridge University Press, 2006.

BIRMINGHAM, Kevin. *The most dangerous book*: the battle for James Joyce's Ulysses. New York: The Penguin Press, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3*: a ausência de livro; tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BLEIKASTEIN, André. An Easter without resurrection? In: BLOOM, Harold (Ed). *Modern critical interpretation*: William Faulkner's The sound and the fury. New York: Infobase Publishing, 2008.

BLEIKASTEN, André. The quest for Eurydice. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

BLOOM, Harold. Introduction William Faulkner (1897-1962). In: BLOOM, Harold (Ed). *Modern critical interpretation*: William Faulkner's The sound and the fury. New York: Infobase Publishing, 2008.

BLOOM, Harold. Sob a sombra de James Joyce. In: *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs140911.htm>. Acesso em: 02 jan. 2012.

BLOOM, Harold. William Faulkner and Hart Crane. In: BLOOM, Harold. *The daemon knows*: literary greatness and the American sublime. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BLOTNER, Joseph. *Faulkner*: a biography. Oxford, MS: The University Press of Mississippi, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. V. I.

BRASIL, Assis. *Faulkner e a técnica do romance*. Rio de Janeiro: Leitura, 1964.

BRASIL, Assis. *Joyce e Faulkner*: o romance da vanguarda. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BRITTO, Paulo Henriques. O filho rebelde de João Cabral. In: *Revista Bula*, 2008. Entrevista concedida a Carlos William Leite. Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/vale-a-pena-ler-de-novo/o-filho-rebelde-de-joao-cabral>. Acesso em: 10 mar. 2015.

BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*: ensaios sobre a cultura da modernidade; tradução Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014.

BROOKS, Cleanth. Man, time, and eternity. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*: artigos, conferências e entrevistas; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011. (Volume Único Digital).

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*; tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CLAVIEZ, Thomas. ‘Declining’ the (American) sublime: Stephen Crane’s The open boat. In: *Revista American Studies*, v. 53, n. 2, 2008.

COINDREAU, Maurice Edgar. Préface. In: FAULKNER, William. *Les palmiers sauvages*; tradução Maurice Edgar Coindreau. Saint-Amand, CHER: Gallimard, 1985.

COLLADO-RODRIGUES, Francisco. Narratology, myth and dissolution. In: *Anuario de estudios filológicos*, XIV. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1991. Disponível em: <http://www.academia.edu/388416/Narratology_and_Faulkners_Sound_and_Fury>. Acesso em: 10 out. 2013.

COLLINS, Carvel. The sound and the fury de William Faulkner. In: HOUSE, Kay Seymor et al. *Panorama do romance americano*. São Paulo: Fundo de Cultura, 1966.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUSHMAN, H. B. *History of the Choctaw, Chickasaw and Natchez indians*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1999.

DAVENPORT, F. Garvin. *The myth of southern history*: historical consciousness in twentieth-century Southern literature. Naschville, TN: Vanderbilt University Press, 1970.

DAVIDSON, Donald *et al*. *I'll take my stand*: the South and the agrarian tradition. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2006.

DUCK, Leigh Anne. Religion: Desire and ideology. In: MORELAND, Richard C. *A companion to William Faulkner*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

DUMÉZIL, Georges. *Do mito ao romance*; tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DUTRA, Antônio. *Dias de Faulkner*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

DUVALL, John N. Faulkner's Black Sexuality. In: TREFZER, Annette; ABADIE, Ann J. *Faulkner's sexualities*. Oxford, MS: University Mississippi Press, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*; tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIOT, T. S. Ulisses, order and myth. In: ELIOT, T. S. *Selected prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt, 1975.

ELLIOTT, Emory. Society and novel in twentieth-century America. In: BIGSBY, Christopher (Ed). *The Cambridge companion to modern american culture*. New York: Cambridge University Press, 2006.

ELLISON, Ralph. The Blask Mask of Humanity. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

ÉSQUILO. *Eumênides*; tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2013.

EVERDELL, William. *Os primeiros modernos*: as origens do pensamento do século XX; tradução Cynthia Cortes e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FADIMAN, Clifton. Hardly Worth While. In: INGE, Thomas (Ed). *William Faulkner*: the contemporary reviews. New York: Cambridge, 1996.

FAULKNER, William. [Carta] 04 abr. 1946; [para] LINSCOTT, Robert. In: BLOTNER, Joseph. *Selected letters of William Faulkner*. New York: Vintage Books, 1978.

FAULKNER, William. *A cidade*; tradução Wladir Dupont. São Paulo: Benvirá, 2012.

FAULKNER, William. *A mansão*; tradução Wladir Dupont. São Paulo: Benvirá, 2012.

FAULKNER, William. A note on Sherwood Anderson. In: MERIWETHER, James (Ed). *William Faulkner*: essays, speeches and public letters. New York: Modern Library, 2004.

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*; tradução Celso Mauro Paciornik e Julia Romeu. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FAULKNER, William. *Antologia do conto moderno*; tradução Victor Palla. Coimbra: Livraria Editora, 1948.

FAULKNER, William. *Blotner and Gwynn's Classes, tape 1*. Disponível em: <http://faulkner.lib.virginia.edu/display/wfaudio06_1#wfaudio06_1.22 >. Acesso em: 28 abr. 2014.

FAULKNER, William. Class conference at the University of Virginia: session one. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*; tradução Wladir Dupont. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

FAULKNER, William. Funeral sermon for mammy Caroline Barr. In: MERIWETHER, James B. (Ed). *William Faulkner*: essays, speeches and public letters. New York: Modern Library, 2004.

FAULKNER, William. Interview with William Faulkner. Entrevista concedida a Jean S. V. Heuvel. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

FAULKNER, William. Introduction to The Sound and The Fury, 1933. In: MERIWETHER, James B. (Ed). *William Faulkner*: essays, speeches and public letters. New York: Modern Library, 2004.

FAULKNER, William. Introduction to The sound and the fury, 1946. In: MERIWETHER, James (Ed). *William Faulkner*: essays, speeches and public letters. New York: Modern Library, 2004.

FAULKNER, William. *Luz em agosto*; tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAULKNER, William. Mississippi. In: MERIWETHER, James B. (Ed). *William Faulkner*: essays, speeches and public letters. New York: Rondom House, 2004.

FAULKNER, William. *Novels 1926-1929*. New York: Library of America, 2006.

FAULKNER, William. *Novels 1930-1935*. New York: Library of America, 1985.

FAULKNER, William. *Novels 1936-1940*. New York: Library of America, 1990.

FAULKNER, William. *Novels 1942-1954*. New York: Library of America, 1994.

FAULKNER, William. *Novels 1957-1962*. New York: Library of America, 1990.

FAULKNER, William. *O intruso*; tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Benvirá, 2012.

FAULKNER, William. *O povoado*; tradução Wladir Dupont. São Paulo: Benvirá, 2012.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*; tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FAULKNER, William. *O urso*; tradução Hamilton Trevisan. São Paulo: Vertente, 1977.

FAULKNER, William. *Os invictos*; tradução Wladir Dupont. São Paulo: Benvirá, 2012.

FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*; tradução Newton Goldman e Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FAULKNER, William. *Sartoris*; tradução Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

FAULKNER, William. Verse, old and nascente: a pilgrimate. In: MERIWETHER, James B. (Ed). *William Faulkner*: essays, speeches and public letters. New York: Modern Library, 2004.

FAULKNER, William. The art of fiction, n. 12. In: *The Paris Review*, n. 12, Spring, 1956. Entrevista concedida a Jean Stein. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>. Acesso em: 12 jul. 2014.

FAULKNER. William. Quatro cartas de Paris, 1925. In: *Revista Serrote*, n. 09, nov. 2011, São Paulo, Instituto Moreira Salles.

FINKELSTEIN, Sidney. Conflito entre humanismo e alienação: William Faulkner. In: FINKELSTEIN, Sidney. *Existencialismo e alienação na literatura norte-americana*; tradução Edney Célio Oliveira Silvestre. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

FLORA, Joseph M.; MACKETHAN, Lucinda H. (Ed). *The companion to southern literature*: themes, genres, places, people, movements and motifs. Baton Rouge, LA: Louisiana State Press, 2001.

FOWLER, Doreen; ABADIE, Ann J. *Faulkner and the Race*. Oxford, MS: University of Mississippi Press, 1986.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*; tradução Marise Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica:* quatro ensaios; tradução Marcus de Martini. São Paulo: ÉRealizações, 2014.

FUJIE, Kristin. All mixed up: female sexuality and race in The sound and the fury. In: TREFZER, Annete; ABADIE, Ann J. *Faulkner's sexualities*. Jackson, MS: University of Mississippi Press, 2010.

GESTER, Patrick; CORDS, Nicholas (Ed). *Myth and southern history*: the old south. Champaign, IL: Illinois University, 1989. v. 1.

GLISSANT, Édouard. *Faulkner, Mississippi*; tradução Matilde París. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

GRANGEIRO, Alessandra Carlos Costa. *Tempo e memória na obra de William Faulkner*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011. Disponível em: < http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2841>. Acesso em: 06 out. 2013.

GRAY, Richard. *Writing the South*: Ideas of an American region. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

GREEN, Wigfall; ALLEN, Richard M. First Lectures at a University. In: INGE, Thomas. *Conversations with William Faulkner.* Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1999.

GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*; tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1997.

HAMBLIN, Robert W.; PEEK, Charles A. *A William Faulkner encyclopedia*. West Port, CT: Greenwood Publishing, 1999.

HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*: three decades of criticism. Ann Arbor, MI: Michigan State University Press, 1963.

HONNIGHAUSEN, Lothar. *Faulkner*: mask and metaphors. Oxford, MS: University Press of Mississippi, 2006.

HOWE, Irving. Faulkner and the negroes. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

INGE, Thomas (Ed). *Conversations with William Faulkner*. Oxford, MS: University Press of Mississippi, 1999.

INGE, Thomas (Ed). *William Faulkner*: the contemporary reviews. New York: Cambridge, 1996.

IRWIN, John T. Doubling and incest. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

JAEGER, Werner. *Paideia*: a formação do homem grego; tradução Artur M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JEHLEN, Myra. Faulkner's fiction and southern society. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

KALUZA, Irena. *The functioning of sentence structure in the stream-of-consciousness technique of William Faulkner's The sound and the fury*: a study in linguistics stylistics. Norwood, PA: Norwood Eds., 1979.

KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos*: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2013.

KING, Richard H. A Southern renaissance. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*; tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*; tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008a.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Como morrem os mitos. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*; tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*; tradução Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu* (Mitológicas v. 4); tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*; tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 2008b.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1994.

LIMA, Luiz Costa. A lógica do sensível. In: *Revista Cult*. São Paulo, n. 162, out. 2011. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/10/a-logica-do-sensivel>. Acesso em: 19 ago. 2015.

LYNCH, Patrícia Ann. *Native american mythology A to Z.* New York: Facts on File, 2004.

MARÍAS FRANCO, Javier. The art of fiction n. 190. *Revista Paris Review*, 2006, n. 179. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/5680/the-art-of-fiction-no-190-javier-marias>. Acesso em: 10 nov. 2014.

MARTIN, Kathleen (Ed). *O livro dos símbolos*: reflexões sobre imagens arquetípicas. Köln, Germany: Taschen, 2012.

MCHANEY, Thomas L. Themes in The sound and the fury. In BLOOM, Harold (Ed). *Modern critical interpretation*: William Faulkner's The sound and the fury. New York: Infobase Publishing, 2008.

MELETÍNSKI, E. M. et al. *A estrutura do conto de magia:* ensaios sobre mito e conto de magia; tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2015.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*; tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. Cotia, SP: Ateliê, 2002.

MELÍTINSKI, E. M. *A poética do mito*; tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MERIWETHER, James (Ed). *William Faulkner:* essays, speeches and public letters. New York: Modern Library, 2004.

MILLGATE, Michael. The sound and the fury: story and novel. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

MILLGATE, Michael. *William Faulkner*; tradução Mirko Lauer y Julio Ortega. Barcelona: Barral, 1972.

MILTON, John. *O paraíso perdido*; tradução Antônio José de Lima Leitão. São Paulo: Edigraf, s/ano.

MINTER, David. Faulkner, childhood, and the making of the novel. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Revista Terra Roxa e outras terras*, 2005, v. 05. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_4.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2015.

MORRISSON, Mark. Nationalism and the modern American canon. In: KALAIDJIAN, Walter. *The Cambridge companion to american modernism*. New York: Cambridge University Press, 2006.

O'DONNEL, George Marion. Faulkner's Mythology. *The Kenyon Review*, 1939, v. 1, n. 03, summer.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*. São Paulo: Educ, 2008.

PAGE, Thomas Nelson. *Social life in old Virginia before the war*. New York: Charles Scribner's Sons, 1898.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda; tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Situação crítica. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POLK, Noel. *Children of the dark house*: text and context in Faulkner. Oxford, MS: University Press of Mississippi, 1996.

POLK, Noel. *New essays on The sound and the fury*. New York: Cambridge University Press, 1993.

POLK, Noel. Trying not to say: a primer on the language of The sound and the fury. In: POLK, Noel. *New essays on The sound and the fury*. New York: Cambridge University Press, 1993.

PUCKETT, Newbell Niles. *Folk beliefs of the southern negro*. Chapel Hill, NC. The University of North Caroline Press, 1926.

RASCOE, Lavon. An interview with William Faulkner. In: INGE, Thomas (Ed). *William Faulkner*: the contemporary reviews. New York: Cambridge, 1996.

REYNOLDS, Matthew (Ed). *Native american legends*. London, UK: Lulu, 2010.

ROBERT, James L. *CliffsNotes on Faulkner's The sound and the fury*. Lincoln, NE: Cliffs Notes, 1988.

ROCHA, João Cezar de Castro. Prefácio à edição brasileira – A literatura como sua própria Teoria? In: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios; tradução Marcus de Martini. São Paulo: ÉRealizações, 2014.

ROCKEY, Howard. Fiction, largely European and very good in the average. In: FARGNOLI, A. Nicholas; GOLAY, Michael; HAMBLIN, Robert W. *Critical companion to William Faulkner*: a literary reference to his life an work. New York: Facts on File, 2008.

ROSS, Stephen. Rev. Shegog's Powerful Voice. In: BLOOM, Harold. *Modern critical interpretation*: William Faulkner's The sound and the fury. New York: Infobase Publishing, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*; tradução Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Otello*; tradução Beatriz Viègas Faria. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

SHAKESPEARE, William. *The plays and sonnets*. London: Encyclopaedia Britannica, 1952.

SOARES, Marcos. O pesadelo da modernização. *Revista Cult*. São Paulo, n. 68, ano 06, maio 2003.

STEIN, Jean. William Faulkner: An interview. In: HOFFMAN, Frederick J.; VICKERY, Olga W. (Org). *William Faulkner*: Three decades of criticism. New York: Harbinger Book, 1963.

SYKES, John. *The romance of innocence and the myth of history*: Faulkner's religious critique of southern culture. Macon, GA: Mercer University Press, 1989.

TAYLOR, William R. *Cavalier & Yankee*: the old south and American national character. New York: Oxford University Press, 1993.

TEZZA, Cristovão. Entre a dor e o nada. *Revista Cult*. São Paulo, n. 68, ano 06, maio 2003.

THOMPSON, Lawrence. *William Faulkner*: an introduction and interpretation. New York: Barnes & Nobles, 1963.

TIMROD, Henry. *Poems of Henry Timrod*. Boston, MA: Riverside Press, 1899.

TINDALL, George B. Mythology: a new frontier in southern history. In GESTER, Patrick; CORDS, Nicholas (Ed). *Myth and southern history*: the old south. Champaign, IL: Illinois University, 1989. v. 1.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Panorama da literatura americana*. Disponível em: <http://www.embaixada-americana.org.br/HTML/literatureinbrief/literature-in-brief-port.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2015.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *The romantic period, 1820-1860: fiction*. Disponível em: <http://iipdigital.usembassy.gov/st/english/publication/2008/05/20080516124158eaifas0.4010736.html#axzz3f2ksSsWZ>. Acesso em: 05 jul. 2015.

VÁRIOS. *As entrevistas da Paris Review*; tradução Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 1.

VÁRIOS. *Panorama do romance americano*; tradução Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Lisboa: Fundo de Cultura, 1966.

VERDI, Giuseppe [compositor]; BOITO, Arrigo [libretista]. *Otello*: ópera em quatro atos; tradução Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*; tradução Myrian Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*; tradução Rosa Freire d´Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VICKERY, Olga W. The sound and the fury: a study in perspective. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

VOLOBUEF, Karin (Org). *Mito e magia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WADLINGTON, Warwick. Tragedy in The sound and the fury. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

WATSON, Jay. *Forensic fictions*: the lawyer in Faulkner. Athens, GA: University of Georgia Press, 1993.

WATSON, Thomas E. (Ed). *The South in the building of the nation*: Southern economic history 1865-1909. Gretna, LA: Pelican Publishing, 2002. v. 6.

WEAVER, Jace; WOMACK, Craig S.; WARRIOR, Robert Allen. *American indian literary nationalism*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2006.

WEINSTEIN, Philip. ‘If I could say mother’: construing the unsayable about faulknerian maternity. In: BLOOM, Harold. *Modern critical interpretation*: William Faulkner’s The sound and the fury. New York: Infobase Publishing, 2008.

WERNECK, Mariza M. Furquim. Viagem à mitosfera – pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss. In: VOLOBOEUF, Karin. *Mito e magia*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

WERTENBAKER, Thomas J. *Patrician and plebeian in Virginia*: or the origin and development of the social classes of the Old Dominion. Charlotesville, VA: Michie Company, 1910.

WILLIAMS, Joan. In defense of Caroline Compson. In: KINNEY, Arthur (Ed). *Critical essays on William Faulkner*: The Compson Family. Boston, MA: Hall, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*: contra os novos conformistas; tradução André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

WIRT, William. *The two principal arguments of William Wirt, esquire, on the trial of Aaron Burr, for high treason.* Richmond, VA: Samuel Pleasant, 1808.

WOLF, Kayli. *Native american myth's and legends*. s.l.: Wolfsong Publishing Book, 2007.

WOLFORD, Chester. This booming chaos: Crane's search for transcendence. In: BLOOM, Harold (Ed). *Modern critical interpretation*: Stephen Crane. New York: Infobase Publishing, 2007.

WOOD, James. Flaubert e a narrativa moderna. In: WOOD, James. *Como funciona a ficção*; tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOODWARD, C. Vann. The Irony of Southern History. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury* – A Norton critical edition. New York: Norton & Company, 1994.

ZWEIG, Paul. *Walt Whitman*: The making of the poet. New York: Basic Books, 1984.