

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

CLAUDIMAR PEREIRA DA SILVA

**FULGURAÇÕES DO POÉTICO EM *O SOM E A FÚRIA*  
E *ENQUANTO AGONIZO*, DE WILLIAM FAULKNER**



ARARAQUARA – S.P.  
2019

CLAUDIMAR PEREIRA DA SILVA

**FULGURAÇÕES DO POÉTICO EM *O SOME A FÚRIA E ENQUANTO AGONIZO*, DE WILLIAM FAULKNER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria (s) e crítica (s) da narrativa

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

**Bolsa:** CNPq

ARARAQUARA – S.P.  
2019

Silva, Claudimar Pereira da  
Fulgurações do poético em O som e a fúria e  
Enquanto agonizo, de William Faulkner / Claudimar  
Pereira da Silva – 2019  
120 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

1. Faulkner, William . 2. O som e a fúria. 3.  
Enquanto agonizo. 4. Narrador. 5. Narrativa poética.  
I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com  
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CLAUDIMAR PEREIRA DA SILVA

**FULGURAÇÕES DO POÉTICO EM *O SOM E A FÚRIA E ENQUANTO AGONIZO*, DE WILLIAM FAULKNER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria (s) e crítica (s) da narrativa

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

**Bolsa:** CNPq

Data da defesa: 10/05/2019.

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva**  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP)

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira**  
Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva**  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – *campus* de Araraquara

Para Nei e Cláudia,  
*in memoriam.*

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa concedida que viabilizou o trabalho de pesquisa.

Ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Andrade, pela disponibilidade, e também por ter  
acreditado no projeto.

Ao Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente e Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva,  
pelas sugestões valiosas na banca de qualificação.

À Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, por ter aceitado participar da banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Márcio Scheel, pela leitura atenta e generosa do projeto.

Aos Profs. Dra Juliana Santini, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, Profa. Dra. Fabiane  
Borsato, Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos e Prof. Dr. Antônio Donizetti Pires, por serem  
modelos permanentes para mim, como professores e pesquisadores.

Aos professores João Paulo Custódio e Márcia Pires Martins, pelo reencontro em 2009.

Aos queridos amigos de sala, do *campus* e de viagens, pelos momentos de apoio, amizade e  
partilha, em especial Fernanda Escalace, Raimara Menezes, Rafaela Dantas, Fernanda Uezu,  
Alexandre Rampani, Thaisa Vicentini Pini, Letícia Coleone Pires, Larissa Steinle, Jéssica  
Simões, Lucas Gregnanim, Felipe Camargo Mello e Thiago Silva.

Ao dia 30 de dezembro de 2009.

À Catarina, minha mãe, que estudou apenas até a quarta série e viu o primeiro filho entrar na  
universidade: *tropeçavas nos astros, desastrada/ mas pra mim foste a estrela entre as  
estrelas.*

Ao ciclo finalmente quebrado, à esperança e à vida.

Tropeçavas nos astros, desastrada  
Quase não tínhamos livros em casa  
E a cidade não tinha livraria  
Mas os livros que em nossa vida entraram  
São como a radiação de um corpo negro  
Apontando pra a expansão do Universo  
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)  
É o que pode lançar mundos no mundo.  
[...]

Caetano Veloso, “Livros.”

The words I slowly put together  
Do not flow easily  
They only fill my heart.

Björk e Will Oldham, “Gratitude.”

E aquele dia todo, enquanto o trem coleava por gargantas, costeando desfiladeiros onde o movimento era apenas o som tenso da fumaça saindo e das rodas gemendo e as montanhas eternas desapareciam aos poucos do ar espesso, eu pensava na minha terra, a estação pobre, a lama, os negros e os roceiros se acotovelando na praça devagar, com macacos de brinquedo e carroças e sacos de balas e pistolões, e sentia uma comoção nas entranhas tal como no tempo da escola quando tocava o sinal.

*O som e a fúria*, 2004, p. 84.

## RESUMO

A presente dissertação objetiva a análise da narrativa poética nos romances *O som e a fúria* (2004) e *Enquanto agonizo* (2010), do escritor estadunidense William Faulkner. A partir dos pressupostos teóricos cristalizados por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1995), mais especificamente os conceitos de voz e focalização, pretende-se analisar como estes dois mecanismos operam na construção da sintaxe discursiva de três narradores previamente selecionados na obra faulkneriana. Trabalhamos com a hipótese de que os conceitos de voz e focalização, ou seja, o processo de enunciação e a instauração da perspectiva sobre a dimensão diegética configuram-se como fatores determinantes para a sedimentação da narrativa poética, respaldada nas técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior, no aparato metalinguístico, na modulação lírica de tais vozes, e nas construções subjetivas desses narradores. O *corpus* de nosso projeto baseia-se em narradores-protagonistas, imiscuídos na ação, e que possuam tal maneira de narrar. Dessa forma, trabalharemos com três narradores provenientes de dois romances importantes da obra de Faulkner: os irmãos Benjy e Quentin Compson, de *O som e a fúria*, e Darl Bundren, de *Enquanto agonizo*.

**Palavras-chave:** *Enquanto agonizo*; narrador; narrativa poética; *O som e a fúria*; William Faulkner.



## ABSTRACT

The present dissertation aims at analyzing the poetic narrative in the novels *The sound and the fury* (2004) and *As I lay dying* (2010), by American writer William Faulkner. Departing from the theoretical statements crystallized by Gérard Genette in *Discurso da Narrativa* (1995), more specifically the concepts of voice and focalization, we intend to analyse how these two mechanisms operates in the construction of the discursive syntax of three previously selected narrators in the Faulknerian work. We work with the hypothesis that the concepts of voice and focalization, that is, the process of enunciation and the establishment of perspective upon the diegetic dimension are the determining factors for the sedimentation of poetic narrative, backed in the techniques of stream of consciousness and interior monologue, in the metalinguistic apparatus, in the the lyrical modulation of such voices and the subjective constructions of these narrators. The *corpus* of our project is based on protagonists-narrators, immersed in the action and who possesses such way of narrating. In this way, we will work with three narrators from two important novels of Faulkner's work: the brothers Benjy and Quentin Compson of *The sound and the fury* and Darl Bundren, from *As I lay dying*.

**Keywords:** *As I lay dying*; narrator; poetic narrative; *The sound and the fury*; William Faulkner.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO .....  | 12  |
| 1. TEMAS, FORMAS, POLIFONIA CRÍTICA .....                         | 14  |
| 1.2. <i>Magnolia grandiflora</i> .....                            | 17  |
| 1.2.1. Raízes .....   | 18  |
| 1.2.2. Tronco .....   | 18  |
| 1.2.3. Topo .....   | 19  |
| 1.3. Formas .....   | 20  |
| 1.4. Temas .....  | 22  |
| 1.5. A geografia poética do condado de <i>Yoknapatawpha</i> ..... | 223 |
| 2. NARRATIVA POÉTICA: PAISAGEM TEÓRICA .....                      | 29  |
| 3. <i>ENQUANTO AGONIZO</i> : A LITURGIA FÚNEBRE .....             | 37  |
| 3.1. Darl Bundren: lirismo e fragmentação .....                   | 45  |
| 3.2. Nem terra, nem água .....                                    | 48  |
| 3.3. O rio e o fluxo de linguagem .....                           | 57  |
| 3.4. O sim à loucura .....  | 60  |
| 4. <i>O SOME A FÚRIA</i> : RUÍDOS, FAMÍLIA, DESAGREGAÇÃO .....    | 64  |
| 4.1. Benjy Compson: uma narrativa poético embrionária .....       | 73  |
| 4.2. A mórula de linguagem .....                                  | 77  |
| 4.3. Espaços: a cerca, o riacho, o estábulo, a casa .....         | 83  |
| 4.4. <i>Narcissus poeticus</i> .....                              | 88  |
| 4.5. A instabilidade do inanimado .....                           | 90  |
| 4.6. Quentin Compson: a escuridão e a madressilva .....           | 93  |
| 4.7. A instabilidade perpétua do narrar .....                     | 95  |

|  |            |
|--|------------|
| <b>4.8. A verticalização sintática .....</b>   | <b>102</b> |
| <b>4.9. <i>Lonicera periclymenum</i> .....</b> | <b>110</b> |
| <b>4.10. O retorno .....</b>                   | <b>112</b> |
| <br>   |            |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>               | <b>113</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>        | <b>115</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>           | <b>120</b> |

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação originou-se do projeto de IC (iniciação científica), desenvolvido desde junho de 2015 sob a orientação do prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva, primeiramente no módulo ISB (iniciação científica sem bolsa), e posteriormente com o fomento científico da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo n. 2016/07090. Nossas investigações durante a iniciação científica pautaram-se na análise de um dos narradores do romance *O som e a fúria* (2004), de William Faulkner, a partir dos conceitos de voz e focalização postulados por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1995).

Para o Mestrado, ampliamos o *corpus* de pesquisa, e acrescentamos dois narradores: Quentin Compson, do mesmo romance, e Darl Bundren, de *Enquanto agonizo* (2010). Além disso, efetuamos uma expansão do aporte teórico mobilizado para a análise. Desse modo, nos propomos também a investigar como se delega a narrativa poética nos dois romances referidos, por meio das teorias de Jean-Yves Tadié (1978), Ralph Freedman (1971), Tzvetan Todorov (1980), Massaud Moisés (1967), Roman Jakobson (1989), entre outros.

Feito este pequeno prolegômeno, passemos à dissertação. Esta divide-se em quatro capítulos:

1. No capítulo 1, efetuamos uma apresentação crítica da obra de William Faulkner, no que tange à sua posição na periodização histórico-literária, seus temas e formas;
2. No capítulo 2, mobilizamos um percurso teórico sobre as teorias da narrativa poética;
3. O capítulo 3 divide-se em três partes: na primeira, construímos uma leitura crítica do romance *O som e a fúria*, calcada na mobilização dos principais nomes que constituem sua fortuna crítica; na segunda e terceira parte, efetuamos a análise dos narradores Benjy e Quentin Compson, no que tange à poeticidade de suas vozes narrativas;
4. O capítulo 4, por sua vez, também divide-se em duas partes: na primeira, delimitamos um panorama crítico de *Enquanto agonizo*, também pautado na mobilização do arcabouço crítico sobre este romance, e na segunda parte, efetuamos a análise do narrador Darl Bundren, com base nas teorias da narrativa poética.

Ressaltemos que as análises do *corpus* foram pautadas no cotejo entre o texto de Faulkner no original, a partir das excelentes edições críticas de *The sound and the fury* e *As I lay dying* editadas por Michael Gorra, e publicadas, respectivamente, pela Norton & Company em 2014 e 2010, ao lado das magníficas traduções brasileiras dos romances: *O som e a fúria*, pelo poeta e ensaísta Paulo Henriques Britto (2004) e *Enquanto agonizo*, pelo jornalista Wladir Dupont (2010), que também verteu outras obras de Faulkner para o português.

Como assinala Jean-Yves Tadié (1978), uma das características da narrativa poética é sua estruturação mítica. No entanto, optamos por não abordar tais questões nesta dissertação, e destacamos as excelentes análises já feitas por Eric Sundquist (2014), crítico referência nos estudos de Faulkner, e Itamar Aparecido de Oliveira (2016), que integram nossa bibliografia. Apontemos a escassez de estudos teórico-críticos acerca da obra de Faulkner no Brasil. Em consulta ao banco de dados da CAPES, foram encontrados dezesseis trabalhos acadêmicos recentes sobre o autor, entre teses e dissertações, que analisam aspectos da obra de Faulkner de modo mais acurado (ALVES, 2010; GRANGEIRO, 2011; BARROS, 2014; MARIANO, 2015; OLIVEIRA, 2016).

Além disso, considerando-se que para Cleanth Brooks (1990), “[...] [The] sensitive apprehension of the natural scene is everywhere in Faulkner’s work”<sup>1</sup> (BROOKS, 1990, p. 29), durante a pesquisa mobilizamos um levantamento sobre a flora, o relevo e a hidrografia do estado do Mississippi, *locus* histórico-social da diegese faulkneriana, no objetivo de mobilizarmos estratos de compreensão sobre as obras analisadas. Em Faulkner, os instantes poéticos manifestam-se atrelados às paisagens naturais, sendo assim, os capítulos em que se analisa os romances e narradores mais detidamente são precedidos por nomes científicos de espécies de árvores, flores, rios e acidentes geográficos do Mississippi, responsáveis pela beleza e grandiosidade da prosa deste gigante da literatura moderna que é Faulkner.

---

<sup>1</sup> “[...] a apreensão sensível do cenário natural está presente em toda a obra de Faulkner” (tradução nossa).

## 1. TEMAS, FORMAS, POLIFONIA CRÍTICA

*Pinus elliottii*  
*Ulmus rubra*  
*Acer negundo*  
*Quercus arkansana*  
*Cliftonia monophylla*<sup>2</sup>

*Há dias no final de agosto lá no Sul que são assim, o ar fino e ansioso assim, com algo de triste e nostálgico e familiar. O homem é o somatório de suas experiências climáticas disse o pai. O homem é o somatório de seja lá o que for. Um problema de propriedades impuras levado monotonamente até o nada invariável: impasse de pó e desejo [...].*

FAULKNER, 2004, p. 119-120.

William Faulkner é considerado um dos autores mais importantes e influentes do século XX, um dos pilares de sustentação da narrativa experimental modernista, ao lado de James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust. Em 1922, o irlandês Joyce, operando em clave paródica, esboroou o escudo geológico do romance tradicional do século XIX, ao representar o heroísmo do homem comum em *Ulysses*, romance cujo enredo, articulado à dimensão mítica, esfiapa-se sob as técnicas narrativas de fluxo de consciência e monólogo interior. Contemporânea a Joyce, Virginia Woolf, em obras como *Ao farol* e *As ondas*, narrou o cotidiano urbano da classe média inglesa, por meio de uma prosa rarefeita, etérea e transparente, apegada ao detalhe, e cuja permanente flutuação do ponto de vista tem importância determinante na fatura diegética. Finalmente, há Marcel Proust, e a recuperação sinestésica e especular do instante, além da mobilização arqueológica dos estratos da memória, na representação obsessiva das artérias da aristocracia francesa do início do século em *Em busca do tempo perdido*.

O quarto componente da equação modernista que abalou as vigas e estruturas da narrativa tradicional é Faulkner, o agricultor oriundo do estado do Mississippi, região sul dos Estados Unidos. Em Faulkner, os salões de festa iluminados, ramalhetes de flores e bares e esquinas de Dublin são substituídos pela topografia das grandes casas, estábulos, estradas lamacentas e plantações de algodão do *Deep South*. Assim, diferentemente dos três primeiros, essencialmente urbanos, Faulkner optou pela representação de um mundo arcaico, ligado à

---

<sup>2</sup> Todos os nomes e informações sobre a flora do estado do Mississippi que aparecem ao longo da dissertação foram coletados no Forest & Wildlife Research Center, *database* da Mississippi State University.

terra e à configuração sócio-histórica da região onde nasceu, lugar que o autor chamava de seu “[...] selo da terra natal”<sup>3</sup> (STEIN, 2011, p. 36):

Sentada à beira da estrada, espiando a carroça subir a colina em sua direção, Lena pensa: “Vim do Alabama: um estirão. O caminho todo do Alabama até aqui andando. Um estirão. Pensando *apesar de não fazer nem um mês que estou na estrada já cheguei no Mississippi, o mais longe de casa que já fui. Estou mais longe agora da Serraria do Doane do que já estive desde que tinha doze anos*”<sup>4</sup> (FAULKNER, 2007, p. 5, itálicos do autor).

A enigmática cena em que Lena Grove observa a carroça que se aproxima lentamente na abertura de *Luz em agosto* (2007), pode ser tomada como síntese imagética do que é a obra de Faulkner. Grávida de Lucas Burch, que a abandonou, a personagem entra em peregrinação em busca do pai de seu filho, andarilhando do estado do Alabama até o Tennessee (FAULKNER, 2007, p. 440). Assim como Lena, a prosa de Faulkner também efetua uma constante peregrinação sobre os sentidos, espaços e estruturas de linguagem, como se buscasse a constante instauração de uma geografia poética densa e gigantiforme, representativa das tensões históricas do sul dos Estados Unidos, e atenta à composição humana de tipos específicos, atores deste drama. Como exemplo, podemos citar *Enquanto agonizo* (2010), cujo narrador Darl Bundren integra o *corpus* desta dissertação, romance que instala uma dualidade semântico-estrutural: de um lado, desenvolve-se uma narrativa pautada na apresentação fragmentada de monólogos interiores de estilos diversos; de outro lado, há uma contundente reflexão sobre a morte, a vida e a gênese, representada por meio da viagem fúnebre para se enterrar a matriarca Addie Bundren.

As imagens poéticas em Faulkner, coladas à diegese, são inúmeras vezes pautadas na representação do gigantismo da natureza, em descrições à altura dos negativos do fotógrafo (e conterrâneo) Ansel Adams: árvores imponentes, rios caudalosos, enchentes apocalípticas, estradas, florestas e pastos infinitos, em um anamorfismo visual e poético que se transplanta para a própria forma da linguagem, ou seja, a linguagem deforma o objeto por meio da adjetivação constante e da sintaxe tortuosa dos períodos. O trecho a seguir, extraído do romance *Palmeiras selvagens* (2003), exemplifica a potencialidade expressiva da linguagem faulkneriana:

<sup>3</sup> “[...] little postage stamp of native soil” (BLEIKASTEN, 1990, p. 29).

<sup>4</sup> “Sitting beside the road, watching the wagon mount the hill toward her, Lena thinks, ‘I have come from Alabama: a fur piece. All the way from Alabama a-walking. A fur piece.’ Thinking *although I have not been quite a month on the road I am already in Mississippi, further from home than I have ever before. I am now further from Doane’s Mill than I have been since I was twelve years old*” (FAULKNER, 1990, p. 3).

Quando o dia rompeu – uma alvorada cinza e esfarrapada, cheia de nuvens fugidias entremeadas a gélidas rajadas de chuva – ele pôde enxergar novamente, soube que não estava num campo de algodão. Soube que a água selvagem sobre a qual o bote se agitava e corria não fluía acima de solo mansamente pisado por um homem, atrás das nádegas esforçadas e trepidantes de uma mula <sup>5</sup> (FAULKNER, 2003, p. 143).

Nascido em New Albany, no estado de Mississippi, em 25 de setembro de 1897, no interior de uma família tradicional de passado escravocrata, Faulkner publicou seu primeiro livro, *The Marble Faun*, em 1924, coletânea de poemas influenciados pela dicção decadentista *fin-de-siècle*, ainda em voga à época. No entanto, o escritor optou pelo gênero narrativo no intuito de representar a geografia humana da região sul dos Estados Unidos, incluindo as tensões raciais entre negros e brancos, comuns nesta parte do país (VOLPE, 1967, p. 23).

Se os contemporâneos de Faulkner, como Ernest Hemingway, que pautou grande parte de sua obra na análise *behaviorista* e telegráfica de homens americanos específicos (*O sol também se levanta*), enquanto John Dos Passos representava a experiência de bricolagem subjetiva dos indivíduos das grandes metrópoles (*Manhattan Transfer*), além de John Steinbeck, que com seu apuro jornalístico neorrealista narrou o êxodo de trabalhadores durante a Grande Depressão de 1929 (*As vinhas da ira*), a influência de Faulkner, em perspectiva diacrônica, permanece latente em romancistas norte-americanos da contemporaneidade, como Cormac McCarthy, Toni Morrison, Philip Roth e Jonathan Franzen, mas também configura-se como padrão determinante para o denominado *boom* da literatura latino-americana na década de 1970, do realismo mágico e incandescente de Gabriel Garcia Márquez ao subjetivismo pessimista do uruguaio Juan Carlos Onetti (BLEIKASTEN, 1995, p. 76).

Além disso, a obra do estadunidense foi influência decisiva para a fatura literária do romance brasileiro da década de 1930, como exemplifica Rita das Graças Félix Fortes (2010), no livro *Tempo, espaço e decadência*, no qual a autora analisa Faulkner em relação a Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Lúcio Cardoso, a partir de um viés comparatista.

William Faulkner adentrou os labirintos da experimentação formal do romance modernista (BRADBURY, 1989, p. 322), não se furtando a representar um determinado perímetro geográfico, histórico, econômico e social, no período posterior à Guerra Civil Americana (1861-1865). Assim, a narrativa de Faulkner agrega o movimento escorregadio

---

<sup>5</sup> “When daylight – a gray and ragged down filled with driving scud between icy rain-squalls – came and he could see again, he knew he was in no cottonfield. He knew that the wild water on which the skiff tossed and fled flowed above no soil tamely trod by man, behind the straining and surging buttocks of a mule” (FAULKNER, 1990, p. 135).



dos tempos, a pluralidade de vozes e perspectivas, as linguagens desarticuladas e a um passo do silêncio, resultantes de subjetividades esfaceladas e fragmentadas, além da densidade lírica da linguagem, materializada em imagens, símbolos e metáforas, que podem ser analisadas por meio das teorias da narrativa poética de Jean-Yves Tadié (1978) e Ralph Freedman (1971). O trecho a seguir, retirado do monólogo interior de Quentin Compson em *O som e a fúria* (2004), sintetiza bem a linguagem poética e desagregada do narrador faulkneriano clássico:

Então a madressilva se misturou. Assim que eu apagava a luz e tentava dormir ela começava a entrar no quarto em ondas que cresciam e cresciam até que eu ficava ofegante tentando respirar até que eu era obrigado a me levantar e tatear às cegas como no tempo em que eu era pequenino *mãos enxergam tocando na mente tateando invisível porta Porta agora nada mãos enxergam*<sup>6</sup> (FAULKNER, 2004, p. 168, itálicos do autor).

## 1.2. *Magnolia grandiflora*

Apesar de não endêmica, são comuns, no estado do Mississippi, uma espécie de árvore da família das *Magnoliaceae*, cujo nome científico é *Magnolia grandiflora*, popularmente conhecida como *Southern magnolia*, ou magnólia sulista. De médio porte, a magnólia possui o formato longilíneo de um pinheiro, e suas folhas são opacas, espessas e fibrosas, de uma tonalidade verde-escura. A *Magnolia grandiflora* produz flores brancas, esferoidais, com grandes pétalas formando um cálice imponente, unidas por uma estrutura amarela delicada, que contém o pólen. Utilizada comumente como árvore ornamental, esta espécie foi nomeada como planta oficial do estado do Mississippi no ano de 1900.

A descrição da *Magnolia grandiflora* servirá de mote para que apresentemos um percurso de Faulkner no gênero narrativo. A imagem da flor, com todos os seus deslizamentos simbólicos e semânticos, é uma constante na prosa faulkneriana, como a madressilva (*honeysuckle*) em *O som e a fúria*, cujo perfume adocicado e opressor remete aos desejos incestuosos experimentados por Quentin em relação à irmã Caddy (FAULKNER, 2004, p. 168), ou ao cheiro de árvore atribuído à irmã pelo deficiente mental Benjy.

Assim, como figura recorrente em Faulkner, a imagética da árvore fornece o padrão orgânico-estrutural para a periodização histórico-literária de sua obra. Como a *Taxodium*

<sup>6</sup> “Then the honeysuckle got into it. As soon as I turned off the light and tried to go to sleep it would begin to come into room in waves building and building up until I would have to pant to get any air at all out of it until I would have to get up and feel my way like when I was a little boy *hands can see touching in the mind shaping unseen door Door now nothing hands can see me [...]*” (FAULKNER, 2014, p. 115).

*distichum*, da família das *Taxodiaceas*, espécie endêmica da região sul dos Estados Unidos, conhecida popularmente como *pinheiro-do-brejo*, e que margeia o fluxo majestoso do rio Mississippi, a obra de Faulkner também está enraizada em um tronco semântico-estrutural imponente, constituindo-se de contos espalhados em antologias diversas, além de dezessete romances (INGE, 1995, p. 11-23).

### 1.2.1. Raízes

As raízes da *Magnolia grandiflora* são responsáveis pela extração de nutrientes do solo, que garantirão a fixação, estabilidade e sobrevivência da planta nos solos sedimentares e férteis do Mississippi. Assim, os dois primeiros romances de Faulkner, *Paga de soldado* e *Mosquitos* fornecem um depoimento dos primeiros passos do autor na narrativa. Em *Paga de soldado*, romance sobre as desilusões do pós-guerra, encontramos pela primeira vez a figura do combatente que retorna do *front* devastado física e psicologicamente, representação essa que retornará em *Sartoris*, publicado em 1929.

*Mosquitos*, por sua vez, retrata os círculos sociais artísticos (e jazzísticos) de New Orleans, a partir de um ângulo cômico e satírico, sendo comparado pela crítica a *Dublinenses*, de James Joyce (THOMPSON, 1964, p. 4). Estes dois romances residem nas raízes da obra de Faulkner, e apesar de serem consideradas obras menores, porque ainda condicionadas à composição tradicional do enredo, à aspersão da poeira decadentista do final do século XIX, e à representação tímida das paisagens e tipos humanos do Mississippi, possibilitaram o exercício da busca de um estilo, que se consolidaria logo depois, durante a década de 1930.

### 1.2.2. Tronco

O tronco da *Magnolia grandiflora*, longo e resistente, oferece a estrutura, forma e sustentação da planta. Além disso, em seu corpo lenhoso corre a seiva, líquido vital para a existência da árvore. Na árvore frondosa do *corpus* faulkneriano, são os romances publicados a partir de 1929 que cumprem essa função vital e estruturante. Além de enraizarem o estilo do autor, e de serem considerados pela crítica como as grandes realizações de Faulkner na prosa, são os primeiros ambientados no condado de *Yoknapatawpha*, *tropos* fictício e espaço de consolidação diegética de seus temas e formas. São eles *Sartoris* (1929), *O som e a fúria* (1929), *Enquanto agonizo* (1930), *Luz em agosto* (1932) e *Absalão, Absalão!* (1936). Os

romances citados, juntamente com *Santuário* (1931), definido pelo próprio Faulkner como obra de teor sensacionalista, “[...] uma ideia barata [...] concebida deliberadamente para ganhar dinheiro”<sup>7</sup> (FAULKNER *apud* BLEIKASTEN, 1990, p. 213), formam o tronco das obras que emancipam o condado de *Yoknapatawpha*, suas paisagens e habitantes, e são imbuídas de grande densidade poética.

### 1.2.3. Topo

A copa da *Magnolia grandiflora*, por sua vez, constitui-se de uma ramificação exuberante de galhos, folhas e flores, agregados em formato circular, trazendo o fenótipo e a semântica da árvore. Assim, integram esse último período da carreira de Faulkner a trilogia da família Snopes (*O povoado*, 1940, *A cidade*, 1957 e *A mansão*, 1958), e obras como *Desça*, *Moisés* (1946) e *O intruso* (1948). Como o topo de uma árvore, são obras mais irregulares e rarefeitas, nem sempre respaldadas pela crítica (INGE, 1995, p. 15). A partir da década de 1940, a obra de Faulkner passou a ocupar-se, de modo mais contundente, da representação das contendas raciais da região sul dos Estados Unidos, fato que contribuiu para o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1950.

Em 1945, Faulkner já havia publicado dezesseis obras, entre romances e contos, no entanto a maior parte se encontrava fora de catálogo, e o escritor permanecia no ostracismo nos Estados Unidos. A situação viria a mudar em 1946, quando Malcolm Cowley organizou a antologia *The Portable Faulkner*, que pretendia um resgate de sua obra, proporcionando a Faulkner um reconhecimento maior em seu país natal. Na Europa, especialmente na França, críticos há muito tempo situavam o autor como um grande romancista do século XX, e traduções estavam sendo feitas (BLEIKASTEN, 1995, p. 76).

O filósofo existencialista Jean-Paul Sartre (2017), desde sempre entusiasta da alta cultura americana, dedicou análises penetrantes às obras *Sartoris* e *O som e a fúria*. Sobre este último, ao denominar a poética de Faulkner como uma *metafísica do tempo*, Sartre foi um dos pioneiros a ressaltar a premência da temporalidade na narrativa faulkneriana:

[Em Faulkner] o passado ganha algo de surreal: seus contornos são rijos e nítidos, imutáveis; [...] ele está cheio de buracos e, por esses buracos, as

---

<sup>7</sup> “[...] a cheap idea [...] deliberately conceived to make money” (FAULKNER *apud* BLEIKASTEN, 1990, p. 213).

coisas passadas o invadem, fixas, imóveis, com o silêncio dos juízes ou dos olhares (SARTRE, 2017, p. 366).

Apesar da importância amniótica da questão do tempo na obra de Faulkner, como também atestam os estudos de Cleanth Brooks (1990), Eric Sundquist (2014) e Jean Pouillon (1966), nossas análises não se pautarão diretamente neste aspecto, mas na construção da narrativa poética por meio dos mecanismos de voz e focalização de três narradores: Benjy e Quentin Compson, de *O som e a fúria* (2004) e Darl Bundren, de *Enquanto agonizo* (2010).

### 1.3. Formas

Faulkner engendrou a maior parte de sua obra entre as décadas de 1920 e 1950, em pleno zênite do ideário modernista, período no qual o gênero romance adensou as “[...] obsessões com sua própria tática de esquematização e estruturação; ele se tornou marcadamente mais ‘poético’, no sentido em que passou a se dedicar mais à precisão da forma e composição” (BRADBURY, 1989, p. 322).

Utilizando as técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior, ou seja, uma narrativa cuja “[...] ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar [...] o estado psíquico das personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 3), em Faulkner a estrutura narrativa muitas vezes salta a um primeiro plano e determina a espessura da massa diegética, isto é, o quanto de informação narrativa é transmitida, e em seguida moldada em instantes de grande lirismo. A título de exemplificação, transcrevemos um trecho do monólogo interior da grávida Dewey Dell, de *Enquanto agonizo*, publicado em 1930:

Quando estou fora de casa, saio correndo. A vaca muge ao pé do desfiladeiro. Ela focinha para mim, fungando, soprando seu hálito em uma doce e quente baforada, através do meu vestido, contra minha nudez quente, mugindo. [...] A vaca resfolega em meus quadris e minhas costas, seu hálito quente, doce, estertoroso, choroso. [...] A vaca me empurra com o focinho, gemendo. “Você vai ter que esperar. O que você tem dentro não é nada comparado com o que eu tenho dentro, mesmo que você também seja mulher”<sup>8</sup> (FAULKNER, 2010, p. 57-8).

<sup>8</sup> “When I go out of sight of the house, I go fast. The cow lows at the foot of the bluff. She nuzzles at me, snuffing, blowing her breath in a sweet, hot blast, through my dress, against my hot nakedness, moaning. [...] The cow nuzzles at me, moaning. ‘You’ll just have to wait. What you got in you aint nothing to what I got in me, even if you are a woman too’” (FAULKNER, 2010, p. 36-7).

Segundo Robert Humphrey (1976), a narrativa de fluxo de consciência não realiza-se de modo puramente simples, mas como a fusão de duas técnicas: “[...] O artifício unificador de Faulkner [é] [a] [...] unidade de ação que ele emprega. [...] ele usa um enredo sólido, aquilo que falta em toda a [...] literatura de fluxo de consciência” (HUMPHREY, 1976, p. 95). Assim, convergem na narrativa faulkneriana as movimentações sísmicas das consciências das personagens, materializadas em uma unidade de ação exterior, que solidifica o enredo.

Em Faulkner, o monólogo interior e fluxo de consciência veiculam-se de diversas maneiras: há desde a ciranda de monólogos interiores dos membros da família Bundren em *Enquanto agonizo*, passando pelos monólogos caudalosos de *Luz em agosto*, até os fluxos de consciência desorganizados de *O som e a fúria*, nos quais a sintaxe e a semântica particular de cada narrador manifesta-se de maneira delirante e desintegrada, dentro do próprio esboroamento da estrutura utilizada, que é o fluxo de consciência (HAMBLIN & PEEK, 1999, p. 385).

Torna-se importante ressaltar a utilização de tais artifícios, já que eles possibilitam a construção da narrativa poética nos romances analisados nesta dissertação. Faulkner amalgama as técnicas de poesia e narrativa na representação das consciências das personagens, e traz os sedimentos líricos à superfície da linguagem plasmando-os em uma lama primária moldada em parágrafos densos e imagéticos:

O cheiro de madressilva era o mais triste de todos, eu acho. Lembro-me de muitos cheiros. Glicínia era um deles. Nos dias de chuva, quando a mãe não estava se sentindo tão mal que não pudesse ir até a janela, nós brincávamos embaixo da glicínia. Quando a mãe estava de cama, Dilsey nos vestia com roupas velhas e nos deixava sair na chuva, porque dizia que chuva não fazia mal a gente moça. Mas se a mãe não estava de cama, sempre começávamos brincando na varanda, até que ela dizia que estávamos fazendo barulho demais, e então saíamos e brincávamos debaixo do caramanchão da glicínia<sup>9</sup> (FAULKNER, 2004, p. 164)

No trecho destacado, o monólogo interior de Quentin, de *O som e a fúria*, destaca-se como um dos instantes de grande poeticidade neste romance, por meio do processo constante de subjetivação narrativa. As memórias de Quentin fundem-se às percepções sinestésicas de perfumes da madressilva e da glicínia, sendo que esta última manifesta-se ao mesmo tempo

---

<sup>9</sup> “Honeysuckle was the saddest odor of all, I think. I remember lots of them. Wistaria was one. On the rainy days when Mother wasn’t feeling quite bad enough to stay away from the windows we used to play under it. When Mother stayed in bed Dilsey would put old clothes on us and let us go out in the rain because she said rain never hurt young folks. But if Mother was up we always began by playing on the porch until she said we were making too much noise, then we went out and played under the wistaria frame” (FAULKNER, 2014, p. 112).

como símbolo da infância do narrador, e associada à imagem materna, em contraste à natureza sexualizada e perversa do perfume da madressilva. No entanto, nem o perfume da glicínia, nem o da madressilva trazem lembranças realmente felizes para Quentin: no primeiro, a figura da mãe hipocondríaca e chantagista cobre o narrador como a própria sombra do caramanchão da glicínia, como um sentimento de alegria infantil incompleto, insatisfeito; no segundo, o cheiro de madressilva, “o mais triste de todos”, lembra permanentemente a Quentin seu desejo obsessivo por Caddy.

#### 1.4. Temas

Edmond Volpe (1967) define os temas de Faulkner como sendo o permanente conflito entre o homem tradicional e os novos valores trazidos pela modernidade, no sul dos Estados Unidos, desse modo, “A sociedade mecanizada, industrializada, desumaniza o homem por forçá-lo a cultivar falsos valores e encorajar a atrofia de virtudes humanas essenciais: coragem, fortaleza, honestidade, e bondade”<sup>10</sup> (VOLPE, 1967, p. 21, tradução nossa). Para o crítico, a imagem da *terra devastada* da modernidade, esfacelada em “[...] um punhado de imagens partidas, onde o sol bate”<sup>11</sup> (ELIOT, 1999, p. 18), preconizada no poema de T.S Eliot, seria um elemento constante na obra do americano.

As considerações de Volpe encontram respaldo na afirmativa de Anatol Rosenfeld (2006), para quem “[...] a obra de Faulkner reencena como mito puritano a *conspuração da terra prometida pelo materialismo e pelo ódio racial*. É uma repetição da queda. Essa corrupção original atua incessantemente nos dias atuais” (ROSENFELD, 2006, p. 90-1, grifos nossos).

Além desse sentido de perda, de embate de valores, temas como o individualismo, as relações raciais, e o impasse do indivíduo frente a questões de moralidade, isto é, “[...] os problemas do coração humano em conflito consigo mesmo”<sup>12</sup> (FAULKNER, 2010, p. 186, tradução nossa), permeiam a obra de Faulkner. Desse modo, instaura-se a permanente tensão crítica entre personagem faulkneriana e o meio no qual ela habita (VOLPE, 1967, p. 21).

---

<sup>10</sup> “[...] The mechanized, industrialized society dehumanizes man by forcing him to cultivate false values and by encouraging atrophy of essential human virtues – courage, fortitude, honesty, and goodness” (VOLPE, 1967, p. 21).

<sup>11</sup> “[...] a heap of broken images, where the sun beats” (ELIOT, 1999, p. 18).

<sup>12</sup> “[...] the problems of the human heart in conflict [...] with itself” (FAULKNER, 2010, p. 186).

Para George O'Donnell (1966), há um princípio unificador na narrativa de Faulkner, cuja uniformidade está fundamentada na presença do mito. Assim, ela estaria sedimentada em um conjunto de mitos, ou em inúmeras dimensões de um mesmo mito, calcadas no conflito entre as pulsões da tradição, com seus valores bem arraigados, em oposição aos valores da modernidade do século XX, a qual muitas vezes as personagens de Faulkner são inadaptáveis (O'DONNELL, 1966, p. 23).

A representação dessa dualidade, em termos de narrativa, cristaliza-se na oposição entre duas famílias da genealogia faulkneriana: os Sartoris, que representam “[...] a moralidade vital, o humanismo”<sup>13</sup> (O'DONNELL, 1966, p. 24), isto é, a tradição que apega-se aos valores da ética e da benevolência, em contraste ao clã dos Snopes, que chega à *Yoknapatawpha* com o objetivo de enriquecer, metonimizando o “[...] naturalismo ou animalismo”<sup>14</sup> (O'DONNELL, 1966, p. 24, tradução nossa), ou seja, a pulsão histórica articulada ao processo de modernização, representativa da chegada dos valores da amoralidade, e que fragiliza as estruturas sociais arcaizantes do Sul profundo. Assim, para O'Donnell (1966): “O mundo dos Snopes fez mais do que se opor aos Sartorises. Ele os enfraqueceu internamente [...] para usá-los em vantagem própria; isto os tornou [os Sartorises] auto-conscientes, estranhos, psicologicamente torturados”<sup>15</sup> (O'DONNELL, 1966, p. 24, tradução nossa).

### 1.5. A geografia poética do condado de *Yoknapatawpha*

A partir de 1929, Faulkner encontrou o aparato estético adequado para narrar suas histórias, ao representar os conflitos e a desagregação dos valores socioeconômicos da região sul dos Estados Unidos, cujos reveses sofridos durante a Guerra Civil Americana explicitavam uma conjuntura social peculiar e menos desenvolvida no plano econômico, quando comparada a outras regiões do país. Nessa época, o *Deep South* estabelecia-se como espaço histórico estático, imobilizado em seus próprios valores arcaicos, sendo que para Robert Penn Warren (1966, p. 1), Faulkner promoveu o resgate e a ressignificação da

<sup>13</sup> “[...] the vital morality, the humanism” (O'DONNELL, 1966, p. 24).

<sup>14</sup> “[...] the naturalism or animalism” (O'DONNELL, 1966, p. 24).

<sup>15</sup> “[...] The Snopes world has done more than oppose the Sartorises. It has weakened them internally [...] in using them for its advantage; it has made them self-conscious, queer, psychologically tortured” (O'DONNELL, 1966, p. 24).

experiência sulista, possibilitando à região, por meio de um processo de espelhamento, o enfrentamento estético de sua história, anseios, expectativas, perdas e fracassos.

Segundo Faulkner, sua escrita atingiu maior grau de comprometimento estético quando percebeu que deveria representar o conteúdo humano de sua terra natal (STEIN, 2011):

Escrevi *Paga de Soldado* e *Mosquitos* só por escrever, porque era divertido. A partir de *Sartoris* descobri que meu próprio selo da terra natal era digno de ser tematizado na escrita, e que eu nunca viveria o bastante para esgotá-lo, e ainda que, sublimando o real por meio do apócrifo, eu teria inteira liberdade para usar no grau mais absoluto o talento que porventura tivesse. Abri uma mina de ouro em outras pessoas, e assim criei um cosmos próprio. Posso movimentar essas pessoas de um lado para outro como se fosse Deus, não só no espaço, mas também no tempo (STEIN, 2011, p. 37).

Este “cosmos próprio” corresponde, narrativamente, ao já mencionado condado de *Yoknapatawpha*,<sup>16</sup> território fictício criado dentro do qual Faulkner mobiliza tipos humanos, em contínua migração de personagens de uma obra para outra. Situado imaginariamente na região noroeste do estado do Mississippi, o condado de *Yoknapatawpha* foi inspirado no real condado de Lafayette, cuja capital situa-se em Oxford, cidade na qual o escritor passou parte da infância (BLOTNER, 2005; MILLGATE, 1961). A capital imaginária do condado é Jefferson, a mesma cidade para a qual a família Bundren, de *Enquanto agonizo*, leva o corpo da matriarca Addie para ser enterrada junto à família.

*Yoknapatawpha* possui área e população específicos, tendo Faulkner como “[...] seu único dono e proprietário.”<sup>17</sup> De acordo com Volpe (1967), nos romances ambientados no condado, “[...] As mesmas personagens aparecem de novo e de novo, porém os romances não são unificados por um plano social ou histórico geral”<sup>18</sup> (VOLPE, 1967, p. 15):

Faulkner não se propôs a apresentar uma história cronológica da região, dedicando diferentes séries de romances a diferentes períodos históricos. Tampouco tentou apresentar as várias classes sociais em uma série de romances. A maioria de seus principais personagens são, na verdade,

<sup>16</sup> Palavra de origem indígena, mais especificamente da tribo dos *Chickasaw*, formada pela junção dos termos *yocona* (terra) e *petowpha* (divisão), ou seja “terra dividida”. Alguns críticos definem a etimologia da palavra como significando “água corre devagar sobre terra plana” (AZEVEDO, 2010; p. 12-3; GRANGEIRO, 2011, p. 12-3; OLIVEIRA, 2016, p. 20).

<sup>17</sup> “[...] his sole owner and proprietor” (FAULKNER, 2010, p. 196).

<sup>18</sup> “[...] the same characters appear again and again, but the novels are not unified by an over-all historical or social plan” (VOLPE, 1967, p. 15).



extraídos de apenas três níveis sociais: os aristocratas, os camponeses, e os negros <sup>19</sup> (VOLPE, 1967, p. 15, tradução nossa).

Frederick Hoffman (1961) ressalta a qualidade avaliativa da topografia de *Yoknapatawpha* no que diz respeito à criação de um microcosmo no qual são representados os dilemas e conflitos morais do indivíduo, em permanente embate com o meio no qual se inserem: “[*Yoknapatawpha*] é o ponto de partida para a fábula moral da condição do homem [...]. As pessoas e paisagens são apresentadas com grande cuidado para que seja obtida exatidão e riqueza de detalhes” <sup>20</sup> (HOFFMAN, 1961, p. 23). Dessa forma, neste condado imaginário,

nunca nos perdemos inteiramente em generalidades, apesar de que cada personagem reúne em si mesmo detalhes precisos e sugestões de universalidade. O mundo imaginário é superior à sua origem em realidade geográfica por causa da intensidade emocional e retórica com que Faulkner o trata. [...] Classes de pessoas, camadas econômicas, manobras políticas, não são importantes, porém os detalhes da vida em Yoknapatawpha, registrados com um zelo obsessivo são o único meio de exame profundo das necessidades urgentes e imposições de moral do homem (HOFFMAN, 1966, p. 21).

Ainda de acordo com Hoffman (1966), o condado de *Yoknapatawpha* foi construído de maneira tão crível, intensa e humana que muitas vezes “[...] se mostra mais ‘verdadeiro’ do que o real. [...] As criaturas de sua imaginação são dotadas com tal intensidade e vivacidade de representação que o seu mundo [de Faulkner] se torna absolutamente convincente” (HOFFMAN, 1966, p. 15). O pensamento de Hoffman coaduna-se ao apontamento de J. M Coetzee (2011), para quem Faulkner pode ser comparado a outros “[...] três romancistas que criaram mundos ficcionais vívidos e coerentes o bastante para rivalizar com o mundo real: Balzac, Dickens e Conrad” (COETZEE, 2011, p. 173).

Carlos Azevedo (2010), no ensaio “Um lugar ao sul: Yoknapatawpha County”, afirma que o condado configura-se como lugar distópico (acrescentaríamos disfórico), isto é, como espaço de problematização histórico-fictícia dos traumas não resolvidos do sul dos Estados

---

<sup>19</sup> “[...] Faulkner did not set out to present a chronological history of the region, devoting different a series of novels to different historical periods. Neither did he attempt to present the various social classes in a series of novels. Most of his major characters are, in fact, drawn from only three social levels: the aristocrats, the country people, and the Negroes” (VOLPE, 1967, p. 15).

<sup>20</sup> “[*Yoknapatawpha*] [...] is the point of departure for a moral fable of the condition of man [...]. Both the people and the landscape are presented with the most meticulous care for accuracy and fullness of detail” (HOFFMAN, 1961, p. 23).

Unidos, quais sejam a ruptura da ordem social vigente antes da Guerra Civil, baseada na aristocracia dos grandes proprietários de *plantations*, na utilização de mão-de-obra escravagista, e na posterior e inevitável modernização originária do norte industrializado do país, alinhando dessa forma um novo tecido social (GRANGEIRO, 2011, p. 81-2).

Neste sentido, *Yoknapatawpha* proporciona um “[...] retrato social e histórico de um lugar ficcional, das vozes e das formas de pensamento que o habitam num certo tempo, fixando-se [...] como imagem para o futuro na qual se desocultam as tensões dos ocupantes desse território apócrifo” (AZEVEDO, 2010, p. 13). Desse modo,

tal como a própria ideia de América, Yoknapatawpha, enquanto recuperação imaginativa do Sul constitui-se como solo mítico de realizações que não de vir, o que equivale a dizer que, a partir do âmago do condado faulkneriano, também se desdobra perante o nosso olhar uma carta daquela topografia mítica da nação por onde essa mesma ideia de América se estendeu, não se coibindo Faulkner de a questionar (AZEVEDO, 2010, p. 13).

Na geografia poética de *Yoknapatawpha*, núcleos familiares tradicionais estruturam-se em árvores genealógicas complexas que ramificam-se por todo o condado, povoando este microcosmo com personagens densamente humanos, luminosos e obsessivos, sempre em busca de possível redenção ou liberdade que os transcenda. É o caso da dinastia Sutpen, do romance *Absalão, Absalão!* (2015), das personagens insulares da família Sartoris, do clã dos Stevens e dos McCaslin, e da peregrinação *white trash* da família Bundren em *Enquanto agonizo* (WARREN, 1966, p. 297-302).

*Sartoris* (2010), publicado em 1929, é o primeiro romance cuja dimensão diegética repousa na geologia mítica de *Yoknapatawpha*. Trata-se da primeira obra a apresentar o rizoma das sagas faulknerianas, ao narrar a história dos Sartoris, família atrelada aos valores patriarcais tradicionais, cujo sobrinho Bayard Sartoris, ao retornar da 1ª Guerra Mundial, depois de perder o irmão durante o conflito e ser castrado metaforicamente pelo sentimento de perda e fracasso, adentra um sistemático processo de autodestruição, dirigindo seu carro ferozmente pelas estradas do condado. Para Hoffman (1966), “[...] *Sartoris* era a primeira indicação que Faulkner havia se definido sobre o local e a forma para o seu trabalho” (HOFFMAN, 1966, p. 17).

A crítica ressalta que a partir de *Sartoris*, a escrita de Faulkner deu um salto qualitativo no plano da fatura literária, já que o livro enfeixa temas e formas que se tornariam fundamentais em sua obra: a instabilidade dos tempos, as hierarquias raciais, e os núcleos familiares coesos em torno de uma tradição ou em vias de desagregação. A diegese

faulkneriana explicita pelo menos quatro estratificações sociais: uma antiga aristocracia branca, da qual a família Sartoris faz parte; os ex-escravos, que têm no clã de Dilsey em *O som e a fúria* sua representação máxima; os brancos pobres, geralmente lavradores (*Enquanto agonizo*) e as personagens que chegam a *Yoknapatawpha* com o objetivo de enriquecer, no caso, a família Snopes.

Sem grandes inovações formais, é nítido em *Sartoris* a latência do estilo grandioso, labiríntico e imersivo que caracteriza a obra do autor. André Bleikasten (1990) define *Sartoris* como “[...] um dos mais romances mais marcadamente sulistas de Faulkner, é o retrato de uma sociedade rural tradicional [...] firmemente enraizada no espaço e no tempo”<sup>21</sup> (BLEIKASTEN, 1990, p. 30, tradução nossa).

A questão racial no plano temático, e a instabilidade temporal no plano formal, formam a tectônica de *Luz em agosto* (2007), publicado em 1932. Ao narrar o destino trágico do mestiço Joe Christmas, um homem atormentado pela ascendência negra, e que transforma tal ambiguidade identitária em violência contra o mundo ao redor, Faulkner analisa mais diretamente a segregação racial que sustenta a estrutura social do condado de *Yoknapatawpha*. Unem-se a Joe Christmas a adolescente Lena Grove e o reverendo Gail Hightower, um ex-ministro metodista e misantropo, que se isola depois de ser humilhado moralmente perante à comunidade.

Em *Luz em agosto*, as grandes analepses (GENETTE, 1995), isto é, os recuos ao passado, deslizam em blocos bem amarrados, movimentando-se como placas tectônico-temporais lentas e arrastadas, em um ritmo estático que mimetiza o silêncio e as ondas de calor da estrada percorrida por Lena Grove na já mencionada abertura do romance (FAULKNER, 2007, p. 5).

Em 1936, Faulkner publica *Absalão, Absalão!* (2015), romance que conta, em sua dimensão individual e coletiva, a saga de uma dinastia familiar. O romance é narrado por Quentin Compson, o primogênito de *O som e a fúria*, que na realidade reconta para Shreve, um amigo de faculdade, o que ouviu de Rosa Coldfield, cunhada do patriarca Thomas Sutpen, que chega à *Yoknapatawpha* “[...] com um cavalo e duas pistolas e um nome que ninguém jamais ouvira antes, ou soubera ao certo se era mesmo seu” (FAULKNER, 2015, p. 12).

Em uma linguagem magmática, pautada pela oralidade e que se expande e se contrai em floração polissêmica na reiteração dos discursos ásperos da sra. Rosa Coldfield, este

---

<sup>21</sup> “[...] one of Faulkner’s most markedly southern novels, is the portrait of a traditional rural society [...] firmly rooted in space and time” (BLEIKASTEN, 1990, p. 30).

romance de Faulkner é considerado um dos mais complexos no plano da estrutura narrativa, exasperando até mesmo Harold Bloom (2017) para quem *Absalão, Absalão!*, ao lado de *O som e a fúria*, constituem “[...] narrativas grandiosas, porém esquemáticas demais” (BLOOM, 2017, p. 467).

Os seres de Faulkner andam por *Yoknapatawpha* à procura de uma luz redentora, mobilizando-se em uma sucessão de planos calcados no tempo histórico, mítico e cronológico, no espaço geográfico e na linguagem. São indivíduos simples, negros e brancos, aristocratas ou *white trash*, ligados à terra e ao agrário, em buscas poéticas, incessantes e sísíficas, de algo que os justifique existencialmente. Nessa geografia humana instável espaço físico e subjetividade lírica fusionam-se na sedimentação de universos diegéticos organizados e condensados pela linguagem em cosmos tão coesos, estruturados e autossuficientes, que nenhuma partícula de matéria narrativa tem a possibilidade de escapar deste campo gravitacional do polissêmico, do mítico, e das pulsões obscuras que mobilizam a coisa humana.

Nesse sentido, tem-se o entendimento das personagens de *Yoknapatawpha* como essencialmente modernistas, fragmentadas, ainda que inseridas em um espaço arcaico destituído de representações que possibilitem um espelhamento efetivo, como assinala Sartre (1952) em ensaio sobre *Sartoris*, no qual diagnostica a personagem faulkneriana como um “[...] homem divino que vive sem Deus, perdido desde o momento de seu nascimento, e com a intenção de se auto-destruir”<sup>22</sup> (SARTRE, 1952, p. 95, tradução nossa).

Para Hoffman (1966), o “[...] que impressiona cada leitor cuidadoso da obra de Faulkner é sua intensidade de concentração” (HOFFMAN, 1966, p. 20), a partir da qual o autor erige uma ontologia narrativa baseada na “[...] análise profunda [...] da condição moral humana” (HOFFMAN, 1966, p. 17). Assim, Faulkner possibilitou a instalação de uma perspectiva sobre essa parte dos Estados Unidos, não apenas como lugar histórico, mas ao representar as aporias e impasses morais que atingem o indivíduo.

---

<sup>22</sup> “[...] this divine man who lives without God, lost from the moment of his birth, and intent on destroying himself” (SARTRE, 1952, p. 95).

## 2. NARRATIVA POÉTICA: PAISAGEM TEÓRICA

*Quantas vezes me deito debaixo de chuva numa casa estranha,  
pensando em minha casa.*

FAULKNER, 2010, p. 70.

Em uma de suas famosas entrevistas,<sup>23</sup> William Faulkner fez uma afirmação curiosa: “Sou um poeta fracassado. Talvez todo romancista queira antes escrever poesia, depois descubra que não pode, e aí experimenta o conto, *que é a forma mais exigente depois da poesia*” (STEIN, 2011, p. 10, grifo nosso). Torna-se patente, a partir dessa afirmativa, que a poesia para Faulkner manifestava-se como objeto de busca e desejo, sendo sublimada posteriormente, de modo exigente e rigoroso, em outras formas literárias.

Ao mesmo tempo, no entanto, a postura do autor em relação ao assunto era ambígua. Em 1957, Faulkner minimizou a importância da gênese lírica de suas obras nas aulas como escritor residente na Universidade da Virginia:

Eu acho que o escritor está preocupado primeiramente em narrar histórias de pessoas em conflito consigo mesmas e com os outros, com o meio em que vivem, e, não utilizando deliberadamente o método lírico, ele usa qualquer técnica que lhe pareça a mais apropriada para contar o que está tentando contar, da maneira mais dramática e apaixonada possível. Pode lhe parecer melhor usar um método lírico ou talvez seja o resultado – de sua própria agonia e angústia, para que se possa afirmar que o que ele quer narrar se torna lírico<sup>24</sup>

Mais do que a despistação autoral que alguns autores promovem, interessa-nos a análise do corpo literário a partir de seus próprios componentes. Nesse sentido, caminhando para o poético, Faulkner transfigura o caráter objetivo e referencial do material narrativo e o molda em fluxos espessos de linguagem metafórica, ritmo e imagens, encadeados em parágrafos longos e vertiginosos que desestabilizam a percepção usual do leitor, técnica

---

<sup>23</sup> *As entrevistas da Paris Review*. Vol. 1. Tradução de Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>24</sup> “I think the writer is concerned first in telling about people, people in conflict with themselves and with others, with their environment, and he uses whatever method seems to him the best to tell what he is trying to tell in the most dramatic and passionate way, that he is not trying to use a lyrical method deliberately. It may seem to him best to use a lyrical method or maybe the result of – of his own agony and anguish to say what he wants to say becomes lyrical.” Disponível em: <[http://faulkner.lib.virginia.edu/display/wfaudio06\\_1#wfaudio06\\_1.22](http://faulkner.lib.virginia.edu/display/wfaudio06_1#wfaudio06_1.22)>. Acesso em 22/09/2018.

apontada por Conrad Aiken (1966), segundo o qual, “Faulkner trabalha precisamente por meio de um processo de imersão, de hipnotizar seu leitor a permanecer imerso em seu fluxo”<sup>25</sup> (AIKEN, 1966, p. 48, tradução nossa). O truncado parágrafo de abertura de *Absalão, Absalão!* (2015), pode ser utilizado como exemplo deste processo hipnótico de imersão nas frases e períodos da prosa faulkneriana:

De um pouco depois das duas da tarde até quase o sol se pôr na longa, calma, quente, maçante e ociosa tarde de setembro, eles permaneceram sentados no que a Srta. Coldfield ainda chamava de escritório, porque assim o tinha chamado seu pai – um quarto escuro, quente e abafado, com todas as venezianas fechadas e trancadas havia quarenta e três verões porque quando ela era menina alguém acreditara que luz e ar corrente traziam calor e que no escuro era sempre mais fresco, um cômodo que (na medida em que o sol batia com mais e mais força naquele lado da casa) ficava rajado de talhos amarelos repletos de grãos de poeira que, para Quentin, pareciam lascas da própria tinta velha e seca, soltas das venezianas descamadas como se o vento as tivesse soprado para dentro<sup>26</sup> (FAULKNER, 2015, p. 5).

No trecho destacado, o narrador dispõe de cinco adjetivos para qualificar o espaço-temporal “tarde de setembro”: “longa”, “calma”, “quente”, “maçante” e “ociosa”, e esta repetição, além de instaurar um ritmo na sonoridade do período pela cadência das palavras, mobiliza sentidos de calor e luminosidade que contaminam o espaço e potencializam o discurso permanente de Rosa Coldfield a respeito da saga dos Sutpen. Além disso, manifesta-se a subjetividade de Quentin, que enxerga nos grãos de poeira “[...] lascas da própria tinta velha e seca, soltas das venezianas descamadas *como se o vento as tivesse soprado para dentro*” (FAULKNER, 2015, p. 5, grifo nosso). Neste processo de imersão na linguagem, que exige do leitor uma concentração máxima para obtenção de sentidos da narrativa, o ritmo poético da prosa constrói-se gradualmente, como pulsação silenciosa e subjacente ao esquema diegético.

Volpe (1967) está entre os autores que assinalaram o recurso à narrativa poética na obra faulkneriana: “[...] Como um poeta, Faulkner está se comunicando primeiramente em um

---

<sup>25</sup> “[...] Faulkner works precisely by a process of *immersion*, of hypnotizing his reader into *remaining immersed* in his stream” (AIKEN, 1966, p. 48, grifos do autor).

<sup>26</sup> “From a little after two o’clock until almost sundown of the long still hot weary dead September afternoon they sat in what Miss Coldfield still called the office because her father had called it that—a dim hot airless room with the blinds all closed and fastened for forty-three summers because when she was a girl someone had believed that light and moving air carried heat and that dark was always cooler, and which (as the sun shone fuller and fuller on that side of the house) became latticed with yellow slashes full of dust motes which Quentin thought of as being flecks of the dead old dried paint itself blown inward from the scaling blinds as wind might have blown them” (FAULKNER, 1990, p. 3).

nível emocional. Suas técnicas, monólogos interiores, símbolos, imagens [...] tudo contribui para a criação e comunicação de sentimento”<sup>27</sup> (VOLPE, 1967, p. 96, tradução nossa). Consoante a Volpe (1967) e Cleanth Brooks (1990), Carlos Azevedo (2006) reitera a amplitude dessa palavra poética, já que

Tal como outros modernistas, Faulkner reflecte sobre a importância e o poder da palavra, reflecte e convida a reflectir sobre os modos de produção, apropriação e uso de uma linguagem capaz de atingir o real, passando este a habitar o próprio cerne das palavras. Estas são convocadas para logo serem libertas dos seus sentidos habituais, sem que, aparentemente, o autor alguma vez se debruce, em auto-reflexão a partir de dentro, sobre o acto criativo da sua própria escrita (AZEVEDO, 2006, p. 94).

Dentre os matizes possíveis do narrado, a narrativa poética constitui-se como gênero ambíguo, híbrido entre narrativa e poesia. A referencialidade narrativa, isto é, seu caráter objetivo, funde-se à figuratividade da poesia, seu processo de subjetivação e consequente polissemia, formando uma substância heterogênea a qual, distribuindo-se por abordagens e períodos literários distintos, assume um caráter proteiforme, cristalizando-se de diversas formas. Assim, a narrativa poética de Virginia Woolf é distinta da narrativa poética de Thomas Mann, que é diferente, por sua vez, da narrativa poética de James Joyce.

Essencialmente tributária de três grandes movimentos literários, a narrativa poética reivindicou seu espaço diante da narrativa convencional, primeiramente por meio do Romantismo, no qual a mobilização derramada do *eu* fazia surgir obras de teor amplamente subjetivo; no Simbolismo, cuja utilização do poema em prosa e o recurso às sonoridades, símbolos e imagens renunciava o espectro subjetivo do Modernismo; e pelo próprio Modernismo, pautado na representação de indivíduos descentralizados, “desrealizados”, a partir da nomenclatura de Anatol Rosenfeld (2006). Desse modo, o Modernismo configurou-se como espaço histórico-literário privilegiado da narrativa poética (MOISÉS, 1967, p. 22).

A poeticidade da narrativa define-se, assim, pela alteração constante do ritmo da linguagem, da instauração de uma sintaxe particular, da constituição de um plasma altamente imagético, do recurso às sonoridades, e do deslocamento das palavras de seus sentidos habituais, desaguando em estuários semânticos que fertilizam e transfiguram os contos,

---

<sup>27</sup> “Like a poet, Faulkner is communicating primarily on an emotional level. His techniques, interior monologues, symbols, images [...] all contribute to the creation and communication of feeling” (VOLPE, 1967, p. 96).

novelas e romances. Além disso, devido à seu fenótipo polissêmico, a narrativa poética articula-se ao mito (TADIÉ, 1978, p. 5).

Jean-Yves Tadié (1978) inicia *Le recit poetique* ressaltando que as distinções entre poesia e narrativa foram cada vez mais obnubiladas pela narrativa moderna. A narrativa poética realiza-se, assim, a partir da constante sedimentação de formas, temas e dispositivos utilizados pela poesia e pela narrativa, plasmando-se a partir da amálgama destas duas dimensões de linguagem. Tadié procura eliminar qualquer resíduo binário que afaste estas duas instâncias, desde o início de seu estudo: “[...] Todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa” (TADIÉ, 1978, p. 2).

Analisando as narrativas poéticas a partir de uma visada estrutural, Tadié resgata o pensamento de Roman Jakobson com o objetivo de ressaltar as funções da linguagem teorizadas por ele, detendo-se na *função poética*, que estaria na raiz de textos que não cumprem uma função apenas referencial, mas que se preocupam com a própria forma pelo qual são veiculados. Assim, a função poética, baseada no “[...] enfoque da mensagem por ela própria” (JAKOBSON, 1970, 127-8), manifesta-se em algumas narrativas como componente dominante, possibilitando a gênese de imagens, ritmos e sonoridades.

Sendo assim, a narrativa poética define-se como espaço de transição entre duas formas estabelecidas de materialização do literário, ou seja, ela mantém a estrutura narrativa, porém adota procedimentos de narração que “[...] remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem” (TADIÉ, 1978, p. 3). Além disso, para Tadié:

Se reconhecemos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos na narrativa poética um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente, em grande escala, das assonâncias, das aliterações, das rimas: o que não implica, nem elimina, a busca de frases musicais; com efeito, os paralelismos semânticos, as confrontações entre unidades de sentido que podem ser paisagens ou personagens, têm tanta importância quanto as sonoridades, na escala mais reduzida do poema: as unidades de medida podem mudar, com a condição que se trate sempre de medir sequências<sup>28</sup> (TADIÉ, 1978, p. 3).

Assim, a narrativa poética estrutura-se a partir da tessitura muito bem urdida de paralelismos, ecos, retomadas, reiterações, que equivalem às estruturas específicas dos

---

<sup>28</sup> Todas as traduções de Jean-Yves Tadié feitas do francês foram gentilmente cedidas pela profa. Dra. Ana Luiza Camarani, do Departamento de Letras Modernas da UNESP, *campus* de Araraquara.



poemas, como aliterações, assonâncias e paralelismos semânticos. Além disso, há a manifestação constante de figuras de linguagem como a metáfora, poética por excelência, em oposição à metonímia, recorrente no texto narrativo, já que este trabalha sob o princípio de contiguidade. Segundo Tadié (1978), a análise da narrativa poética menos passível de equívocos deve levar em conta as técnicas de composição narrativas e líricas.

Para Ralph Freedman (1971), este conceito assenta-se sobre um paradoxo, já que o gênero romance, articulado à narrativa, é pautado na descrição de ações, eventos e personagens em uma grade composicional bem delimitada. A poesia, ao contrário, seria baseada na representação de um *eu-poético* a partir de padrões estruturais, calcados em premissas lexicais, fonéticas, sintáticas e imagéticas:

Romances são geralmente associados à narração de histórias: o leitor procura por personagens com quem possa se identificar, por ações nas quais possa se engajar, ou ideias e escolhas morais que ele possa ver dramatizadas. A poesia lírica, por outro lado, sugere a expressão ou tema em padrões musicais ou pictóricos. Combinando características de ambos, o romance lírico desloca a atenção do leitor de homens e eventos para o *design* formal<sup>29</sup> (FREEDMAN, 1971, p. 1, grifo do autor, tradução nossa).

A narrativa poética efetua, assim, o deslocamento da atenção do leitor da pura representação de ações, homens e eventos do romance tradicional para a própria forma da narrativa, e o material diegético passa para segundo plano, em detrimento da estrutura através da qual tal conteúdo é transmitido.

Octavio Paz (1982) em *O arco e a lira*, teoriza a respeito da permeabilidade entre os gêneros de poesia e narrativa. Para o poeta e ensaísta mexicano, enquanto “[...] o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança” (PAZ, 1982, p. 83-4). Paz ainda teoriza sobre as especificidades dos gêneros da prosa e poesia afirmando que

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e a narrativa, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria (PAZ, 1982, p. 83-4).

<sup>29</sup> “Novels are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for action he may become engaged, or for ideas and moral choices he may see dramatized. Lyrical poetry, on the other hand, suggests the expressions or themes in musical or pictorial patterns. Combining features of both, the lyrical novel shifts the reader’s attention to men and events to a formal *design*” (FREEDMAN, 1971, p. 1).

Logo, para Paz (1982) o poema fecha-se sobre seu cosmos circular, na narrativa poética ocorre a junção entre o subjetivo, o infinito e o mistério simbólico do círculo, e a objetividade e horizontalidade da linha. Além disso, se para Bakhtin (1998), o gênero romance caracteriza-se por sua permeabilidade e por estar em contínuo processo de formação, no qual “[...] elimina alguns gêneros, e integra outros à sua constituição particular” (BAKHTIN, 1998, p. 399), logo, a poesia impõe a própria assimilação junto à estrutura e conteúdo do romance.

Assinalamos ainda as distinções entre o conceito de *narrativa poética* de Tadié (1978) e a categorização de *romance lírico* de Freedman (1971). Enquanto o último dispõe de técnicas da poesia em sua constituição, porém ainda mantém um enredo bem delimitado que o caracteriza como romance, a narrativa poética opera uma transfiguração mais radical do material narrativo, a ponto de tornar-se ambígua a distinção com o puro poema em prosa.

Nestes termos, esclarecemos que para os propósitos da dissertação utilizaremos o conceito de narrativa poética, por dois motivos: primeiro, devido à opção teórica de não analisarmos dois romances de Faulkner como um todo, mas apenas três estruturas, no caso, três narradores; e segundo, devido à verdadeira destruição da narrativa que Faulkner efetua em *O som e a fúria* e *Enquanto agonizo*, e que o aproxima mais do aspecto amorfo da narrativa poética do que ao enredo ainda premente no romance lírico.

Assim, salientamos a possibilidade do poético nas vozes dos três narradores utilizados como *corpus* da dissertação. Como já reiteramos, Faulkner iniciou sua carreira literária por meio da publicação dos volumes de poemas *The Marble Faun* (1924) e posteriormente *A Green Bough* (1933).

Um componente importante da narrativa poética em Faulkner reside no monólogo interior de Quentin Compson, de *O som e a fúria*, cuja estrutura, segundo Alessandra Costa Grangeiro (2011), compõe-se lentamente em forma de versos, em um crescente processo de desagregação mental e sintática, à medida que se aproxima o momento do suicídio da personagem (GRANGEIRO, 2011, p. 142). Cleanth Brooks (1990) detecta resíduos *fim-de-siécle* no enunciado narrativo de Quentin: “[...] [o discurso] é essencialmente decadente: sensível, porém neurótico e desesperançoso”<sup>30</sup> (BROOKS, 1990, p. 328, tradução nossa). O

---

<sup>30</sup> “[...] [it] is essentially decadent: sensitive but neurotic and hopeless” (BROOKS, 1990, p. 328).

discurso poético de Quentin realiza-se tanto na parte objetiva e mais ou menos linear de seu monólogo interior, quanto na fragmentação sintática na passagem do monólogo ao fluxo de consciência, como ficará patente nas análises (FAULKNER, 2004, p. 78).

O deficiente mental Benjy, em seu modo de narrar básico e primário, constrói seu enunciado a partir da constante reiteração anafórica, que pode ser relacionada à poesia, consoante à assertiva de Brooks (1990), como um tipo de “[...] poesia primitiva, uma poesia dos sentidos, transmitida com grande rapidez, na qual o mundo [...] para Benjy uma espécie de zumbido confuso [...] – registra com grande impacto sensorial e inteligibilidade mínima”<sup>31</sup> (BROOKS, 1990, p. 328, tradução nossa).

Além disso, parte da fortuna crítica faulkneriana ressalta o caráter lírico-arcaico da voz narrativa do jovem agricultor Darl Bundren, em *Enquanto agonizo* (AZEVEDO, 2006, p. 16). Ao observar o irmão Cash trabalhando na construção do esquife que levará o corpo da mãe, Darl materializa o invisível por meio do narrar:

O ar cheira a enxofre. *Sobre a superfície impalpável suas sombras se formam como sobre uma parede, como se, do mesmo modo que os sons, não fossem muito longe ao cair, mas coagulassem por um instante, imediato e meditativo.* Cash trabalha, um pouco voltado para a luz tênue, uma coxa e um braço esguio esticados, seu rosto afundado na luz com arrojada e dinâmica imobilidade acima de seu cotovelo incansável. Sob o céu, relâmpagos brilham timidamente; contra o céu as árvores, imóveis, agitam até o último de seus ramos menores, inchados, crescidos com rápida juventude<sup>32</sup> (FAULKNER, 2010, p. 66-7, grifos nossos).

A análise das aproximações e afastamentos entre *O som e a fúria* e *Enquanto agonizo* nos permite observar que em ambos há a predominância de narradores de tipo autodiegético (GENETTE, 1995), inseridos no *ethos* familiar e que, narrando alternadamente, solidificam o magma diegético das duas obras. Volpe (1967) estabelece uma tipologia de narradores faulknerianos, dividida em três tipos: o onisciente que, narrando em terceira pessoa “[...]”

---

<sup>31</sup> “[...] Benjy’s section is filled with a kind of primitive poetry, a poetry of the senses [...] in which the world – for Benjy a kind of confused, blooming buzz – registers with great sensory impact but with minimal intelligibility” (BROOKS, 1990, p. 328).

<sup>32</sup> “The air smells like sulphur. Upon the impalpable plane of it in their shadows form as upon a wall, as though like sound they had not gone very far away in falling but had merely congealed for a moment, immediate and musing. Cash works on, half turned into the feeble light, one thigh and one pole-thin arm braced, his face sloped into the the light with a rapt, dynamic immobility above his tireless elbow. Below the sky sheet-lightning slumbers lightly; against it the trees, motionless, are ruffled out to the last wing, swollen, increased as though quick with young” (FAULKNER, 2010, p. 44).

desloca-se de uma personagem à outra informando o que cada uma está pensando”<sup>33</sup> (VOLPE, 1967, p. 33, tradução nossa), tipo presente em *Sartoris* e *Santuário*, obras de fenótipo mais linear, quando comparadas a outras de Faulkner.

Há também o narrador-testemunha, que presenciou os fatos narrados, e reconta-os depois a um narrador ouvinte, que também narra, posteriormente, em uma narrativa de terceiro grau. É o caso do enunciado de Rosa Coldfield em *Absalão, Absalão!*, enquanto tece a Quentin Compson seu manto discursivo de Penélope acerca da dinastia familiar dos Sutpen (VOLPE, 1967, p. 33). Por fim, há o narrador em primeira pessoa, imiscuído na ação, que projeta sua voz no discurso e narra a partir de ângulo e posicionamento ideológico específico.

Nossas análises, assim, sustentam-se na hipótese de que a narrativa poética realiza-se a partir das vozes que desdobram-se a partir da focalização (GENETTE, 1995). Se há uma voz que performa o ato enunciativo, articulada a um mecanismo de focalização que determina aquilo que ela vê e plasma em material diegético, logo as subjetividades destes narradores imprimem-se no enunciado, e ocorre assim a inevitável projeção lírica nos espaços, como um dos eixos constituintes da narrativa poética:

[...] *vendo na escuridão rápida apenas seu próprio rosto nenhuma pena quebrada a menos que duas delas mas não duas assim indo para Boston na mesma noite então meu rosto o rosto dele por um instante cruzando o estrondo quando emergindo da escuridão duas janelas acesas num estrondo rígido rápido somem o rosto dele e o meu só eu vejo vi se vi não adeus o abrigo vazio de comer a estrada vazia no escuro em silêncio a ponte subindo no silêncio escuridão sono a água tranquila e rápida não adeus*<sup>34</sup> (FAULKNER, 2004, p. 167, itálicos do autor).

Benjy, Quentin e Darl estão engajados na ação e, cada qual a seu modo, efetuam um processo de introspecção lírica, deflagrando instantes de grande força poética, na fusão entre o *eu* e o *mundo exterior*, proposta por Tadié (1978). Assim, estes três narradores configuram-se como verdadeiros dínamos do poético, os quais, internamente esfacelados, narram como se experimentassem a plasticidade da linguagem, levando-a ao espaço limítrofe da fragmentação e da perda de significados.

<sup>33</sup> “[...] shifts from one character to another informing us what each one is thinking” (VOLPE, 1967, p. 33).

<sup>34</sup> “[...] *seeing on the rushing darkness only his own face no broken feather unless two of them but not two like that going to Boston the same night then my face his face for an instant across the crashing when out of darkness two lighted windows in rigid fleeing crash gone his face and mine just I see saw did I see not goodbye the marquee empty of eating the road empty in darkness in silence the bridge arching into silence darkness sleep the water peaceful and swift not goodbye*” (FAULKNER, 2014, p. 114).

### 3. ENQUANTO AGONIZO: A LITURGIA FÚNEBRE

*Delta do Mississippi  
Loesse Hills  
Formação Catahoula  
Black Prairie  
Woodall Mountain*

*Como se o coágulo que somos se dissolvesse no movimento de miríade original, e vendo e ouvindo em si próprios cegueira e surdez; fúria em si mesma silenciosa com estagnação.*

FAULKNER, 2010, p. 137.

Um pequeno núcleo familiar de agricultores se desloca pela bacia sedimentar da região do Mississippi, sul dos Estados Unidos. A matriarca da família agoniza sobre a cama, cercada pelos filhos, enquanto o mais velho deles fabrica um caixão defronte à sua janela. Há uma promessa feita pelo pai, e os meios para se cumpri-la, efetivamente. A carroça da família se põe em movimento, estabelecendo um cronótopo (BAKHTIN, 2014, p. 225), uma procissão espaço-temporal de onde partem cinquenta e nove monólogos interiores narrados por quinze narradores autodiegéticos (GENETTE, 1995, p. 244), enredados na liturgia fúnebre de transportar o corpo da matriarca à cidade de Jefferson, onde ela deseja ser sepultada. Os elementos naturais, água, fogo e terra, convulsionam-se e, como nas narrativas bíblicas, tentam deter o périplo da família, que prossegue inabalável em sua missão.

Assim configura-se o enredo de *Enquanto agonizo* (2010). Fiapos diegéticos que ora apresentamos na tentativa de assimilação do magma plástico, ígneo e densamente poético que irrompe das técnicas narrativas de fluxo de consciência e monólogo interior que mobilizam as roldanas desta pequena narrativa.

Romance polifônico publicado em 1930, *Enquanto agonizo* é uma narrativa cuja urdidura formal sustenta-se na apresentação de 59 monólogos interiores, dispostos de maneira alternada, sendo antecipados pelo nome da personagem que empresta voz a eles. O romance narra a viagem dos Bundren, uma família de agricultores pobres da região sul dos Estados Unidos, através da geografia do condado de *Yoknapatawpha*, com o objetivo de enterrar o corpo da matriarca Addie Bundren, cujos restos mortais ela pede que sejam sepultados em Jefferson, sua cidade natal.

Em entrevistas, Faulkner se referiu a *Enquanto agonizo* como um *tour de force*, já que o romance teria sido escrito no curto período de seis semanas, durante as horas de folga de seu emprego noturno na central elétrica da Universidade do Mississippi (HOFFMAN, 1961, p. 61). Segundo Faulkner, a ideia inicial consistia em submeter uma família a todas as catástrofes possíveis, oriundas da ação de elementos da natureza: “[...] Simplesmente imaginei um grupo de pessoas e as sujeitei às simples catástrofes naturais universais, que são a enchente e o fogo, com um motivo natural simples que imprimisse uma direção ao seu progresso” (STEIN, 2011, p. 19).

Além de Addie, a família é composta pelo pai Anse, e pelos cinco filhos: Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman. Os Bundren empreendem uma viagem de sessenta quilômetros, levando o caixão em uma carroça, no intuito de cumprir o último desejo da matriarca. No entanto, uma série de adversidades se sobrepõe ao objetivo da família: a travessia de um rio com corredeiras, o incêndio em um celeiro, a perna quebrada de um dos filhos e, como não poderia deixar de ser em Faulkner, o próprio corpo que se decompõe sob o sol impiedoso do *Deep South*, atraindo o olfato de urubus e de curiosos, durante o percurso.

Deslocando-se pela cartografia do condado Faulkner, a família Bundren sedimenta as bases de um cronótopo enquanto perfaz uma peregrinação poética pelas instâncias de tempo, espaço e linguagem, como aportes que recuperam os acontecimentos relativos à jornada do clã. Estas dimensões da diegese manifestam-se imbricadas, corroborando o pensamento de Bleikasten (1990) que afirma *Enquanto agonizo* como uma narrativa na qual “[...] espaço e tempo trocam seus atributos, o tempo se torna espaço, o espaço, tempo - não o tempo dos eventos, mas um tempo acumulado como o da memória [...] fluido e estático”<sup>35</sup> (BLEIKASTEN, 1990, p. 278-9, tradução nossa).

Analogamente a *O som e a fúria*, a diegese deste romance também se desenvolve por meio de monólogos interiores, encadeados em uma ciranda narrativa cujas vozes, ao representar os tectonismos líricos das consciências de seus narradores, imbuem-se de timbres, sintaxes e campos semânticos diversos. Para Azevedo (2006),

[...] [os] cinquenta e nove monólogos interiores, repartidos por quinze narradores autodiegéticos, privilegiam as pontes entre os sentidos do tempo e os sentidos do espaço, consubstanciadas em sentidos da memória, quer esta seja individual ou histórica [...]. [...] trata-se de uma memória particular que

<sup>35</sup> “[...] space and time exchange their attributes, time becomes space, space time – not the time of events but a time accumulated like that of memory [...] fluid and static” (BLEIKASTEN, 1990, p. 278-9).

passa por lugares, vivências, imagens e linguagens literariamente transfiguradas (AZEVEDO, 2006, p. 72).

Assim, o jogral de monólogos de *Enquanto agonizo*, fragmentários e escorregadios à homogeneização estrutural presente no romance de enredo bem delimitado do século XIX, tentam, eles mesmos desagregados, materializar as ressonâncias subjetivas geradas pela experiência da morte de Addie no núcleo familiar. O monólogo de um dos filhos, o temperamental Jewel, demonstra em parte o caráter experimental da narrativa, ao apresentar ao mesmo tempo uma sintaxe em *stacatto* e fluida, com frases curtas e ríspidas e períodos nos quais não há pontuação ou marcadores discursivos bem delimitados:

E agora estão todos lá sentados, como corvos. Esperando, se abanando. *Porque eu disse Se você não ficasse serrando e pregando até ninguém conseguir dormir e as mãos dela repousando como sobre a colcha como duas raízes não-enterradas que você tentou lavar e não conseguiu deixar limpas. [...] Eu disse que seria bom se ela ficasse em paz. Serrando e martelando e fazendo o ar circular tão rápido ao redor do rosto dela que quando você está cansado não consegue respirar e essa maldita enxó dizendo Falta pouco, Falta pouco* <sup>36</sup> (FAULKNER, 2010, p. 17, grifo nosso).

No topo da árvore genealógica dos Bundren está Addie, a matriarca-corpo-signo-narrante de *Enquanto agonizo*. Detentora de apenas um monólogo na geometria final do romance, a centralidade da narradora opera como eixo mobilizador da mecânica dos outros monólogos, como “[...] o aro da roda da carroça” que transporta a família (FAULKNER, 2010, p. 89). Addie é uma mulher infeliz, sensível à condição feminina e aos espasmos da solidão ontológica, vivendo enclausurada em seu mundo privado, posteriormente corrompido pela presença do marido e filhos. Antes do casamento, ela trabalhava como professora primária em uma escola, e sentia que “[...] viver era terrível” (FAULKNER, 2010, p. 144).

A personagem narra que, depois que terminavam as aulas, ela se dirigia para uma fonte, onde sentava-se tranquila e sentia “[...] o cheiro suave das folhas úmidas e podres e da nova terra” (FAULKNER, 2010, p. 142). Solitária, Addie podia finalmente “odiá-los”, isto é, canalizar sentimentos de hostilidade às crianças para às quais lecionava. Depois do nascimento de Cash, o primeiro filho, Addie passa a rejeitar Anse, nutrindo sentimentos de

---

<sup>36</sup> “And now them others sitting there, like buzzards. Waiting, fanning themselves. Because I said if you wouldn’t keep on sawing and nailing at it until a man can sleep even and her hands laying on the quilt like two of them roots dug up and tried to wash and you couldn’t get them clean. [...] I said if you’d just let her alone. Sawing and knocking, and keeping the air always moving so fast on her face that when you’re tired you cant breathe it, and that goddamn adze going One lick less. One lick less” (FAULKNER, 2010, p. 10).

ódio pelo marido, advindos da consciência de que “[...] sua solidão tinha sido violada” (FAULKNER, 2010, p. 144).

Depois de Cash nasce Darl: “A princípio eu não queria acreditar nisso. *Depois acreditei que mataria Anse. Era como se ele tivesse me enganado*, escondido numa palavra como em um biombo de papel e *me golpeado pelas costas através dele*”<sup>37</sup> (FAULKNER, 2010, p. 145, grifo nosso). Em seguida, Addie tem relações extraconjugais com o pastor local, e dá a luz a Jewel, o único filho não associado a Anse, e por isso o mais querido pela narradora. A personagem dá a luz ainda à Dewey Dell e Vardaman, e então sente-se preparada para morrer, extraíndo do marido a promessa de enterrá-la junto a seus familiares em Jefferson (FAULKNER, 2010, p. 145).

É importante ressaltar que os sentimentos negativos vivenciados por Addie durante a gestação de Darl explicam a rejeição parental imposta pela mãe ao filho. Assim, este senso de não-pertencimento configura-se como peça essencial para a construção da poeticidade nos monólogos deste narrador. Segundo Joseph Urgo (1988), “Addie é o centro do enredo do romance [...]. Mas a sra. Bundren [...] é um feixe de contradições, e suas contradições apontam para as preocupações epistemológicas dominantes do romance”<sup>38</sup> (URGO, 1988, p. 15, tradução nossa). Desse modo, a estrutura poético-fragmentária de *Enquanto agonizo* se cumpre inevitavelmente como as palavras de Addie em seu monólogo, ressoando uma dicção proverbial ouvida há muito tempo: “[...] meu pai costumava dizer que a razão para viver era se preparar para estar morto durante muito tempo” (FAULKNER, 2010, p. 142).

Cash, o filho mais velho, é um carpinteiro de caráter nobre e generoso, responsável pela construção do caixão que levará o corpo da mãe. A confecção do ataúde obedece ao olhar cirúrgico e matemático do narrador, exposto em um monólogo no ele lista as etapas de elaboração do caixão. Como se listasse um conjunto de preceitos sobre o narrar e a artesanaria da palavra, tal qual a *Poética* de Aristóteles ou o *ABC da Literatura*, de Ezra Pound, o monólogo de Cash metaforiza a própria estrutura de *Enquanto agonizo*, formada por monólogos que se aglutinam no gestual de uma carpintaria poética:

---

<sup>37</sup> “At first I would not believe it. Then I believed that I would kill Anse. It was as though he had tricked me, hidden within a word like within a paper screen and struck me in the back through it” (FAULKNER, 2010, p. 99-100).

<sup>38</sup> “Addie is the center of the novel’s plot [...]. But Mrs. Bundren [...] is a bundle of contradictions, and her contradictions point to the novel’s dominant epistemological concerns” (URGO, 1988, p. 15).



Fiz o caixão de esguelha.

1. A superfície é maior para que os pregos se fixem bem.
2. Tem superfície dupla fixada para cada linha de junção.
3. A água tem que cair de forma oblíqua. A água desliza com mais facilidade de cima para baixo ou horizontalmente. [...]
9. O magnetismo animal de um corpo morto faz com que a pressão funcione obliquamente, de forma que as juntas e ligações de um caixão devem ser feitas de esguelha<sup>39</sup> (FAULKNER, 2010, p. 71).

Cash é vítima de um dos acidentes que acometem a família durante o trajeto até Jefferson: ao atravessarem um rio caudaloso com corredeiras, um tronco de árvore atinge a carroça, fazendo com que o caixão de Addie caia na água, sendo posteriormente arrastado pela correnteza. Na queda, Cash quebra uma das pernas, incidente que não abalará a obsessão dos Bundren em cumprirem seu objetivo. É importante assinalar a maneira respeitosa com que o rapaz trata o caixão da mãe, limpando respingos de lama que eventualmente caem sobre ele, ou através de sua preocupação em dispor corretamente o corpo de Addie no esquife (FAULKNER, 2010, p. 75).

Jewel, o terceiro filho, possui apenas um monólogo em toda a narrativa, ressaltando a posição marginal ocupada pelo narrador no seio da família. Dono de um temperamento forte e irascível, Jewel salva o caixão da mãe de ser consumido por um incêndio provocado por Darl no celeiro dos Gillespie, uma das famílias que ajudam os Bundren na viagem, confirmando a dicção bíblica de Addie, que previra que isso aconteceria: “[...] Ele [Jewel] é a minha cruz e será minha salvação. Ele me salvará da água e do fogo. Mesmo quando minha vida terminar, ele me salvará” (FAULKNER, 2010, p. 140).

Vardaman, o filho mais novo, depois de apanhar um peixe na manhã em que Addie morre, e tendo no espaço de sua consciência o estado agonizante da mãe, elabora silogismos mentais simples entre o peixe retirado do rio a figura de Addie sobre a cama. O ápice dessas construções infantis reside no monólogo em que Vardaman sintetiza sua elaboração mental, e que consiste de apenas uma frase: “Minha mãe é um peixe”<sup>40</sup> (FAULKNER, 2010, p. 72).

---

<sup>39</sup> “I made it on the bevel.

1. There is more surface for the nails to grip.

2. There is twice the gripping-surface to each seam.

3. The water will have to seep into it on a slant. Water moves easiest up and down or straight across

9. The animal magnetism of a dead body makes the stress come slanting, so the seams and joints of a coffin are made on the bevel” (FAULKNER, 2010, p. 48).

<sup>40</sup> “My mother is a fish” (FAULKNER, 2010, p. 49).

Apesar de Vardaman não integrar o *corpus* da dissertação, é importante ressaltar que a voz narrativa deste personagem aparece imbuída de momentos de grande lirismo, como no trecho a seguir:

Está escuro. Posso ouvir o bosque, o silêncio: eu os conheço. Mas não os sons vivos, nem sequer ele. É como se a escuridão o estivesse desintegrando de sua integridade, em uma dispersão desconexa de elementos - fungadas e pisões; cheiros de carne refrigerada e cabelo com amoníaco; ilusão de um conjunto coordenado de couro manchado e ossos fortes dentro dos quais, livre e secreto e familiar, existe um ser diferente do meu ser <sup>41</sup> (FAULKNER, 2010, p. 49-51-2).

A despeito do aparente cuidado e lealdade com que os Bundren cumprem o desejo final da matriarca em procissão fúnebre pelos solos de *Yoknapatawpha*, corroborando a assertiva de Brooks (1990), para quem “[...] Um dos principais temas de Faulkner em *Enquanto agonizo* – talvez o mais importante – é a natureza do ato heroico” <sup>42</sup> (BROOKS, 1990, p. 143), o léxico familiar desse grupo de agricultores do sul dos Estados Unidos embaralha-se em uma teia de discursos, intenções, gestos e segredos, que vão sendo revelados gradualmente no romance. No compasso vertiginoso dos monólogos nos conscientizamos que a viagem possibilitará, para alguns personagens, a satisfação de seus interesses mais egoístas.

O pai Anse, um homem letárgico e de caráter duvidoso, aproveita a viagem a Jefferson para obter uma dentadura e esposa novas, preenchendo rapidamente a lacuna deixada por Addie no espaço familiar. Para Dewey Dell, filha adolescente dos Bundren, a viagem à cidade reveste-se de contornos pragmáticos, já que a garota a utilizará para fazer um aborto, resultado das relações sexuais com Lefe, um agricultor local.

Joseph Urgo (1988) no ensaio “William Faulkner and the Drama of Meaning: The Discovery of Figurative in *As I Lay Dying*” assinala que a morte, como eixo motriz sobre o qual a narrativa progride “[...] informa o drama epistemológico e fornece a base para o trio de conflitos - entre o eu e o eu, entre indivíduos, e entre o eu e seu ‘tempo e lugar, ambiente’” <sup>43</sup> (URGO, 1988, p. 14).

---

<sup>41</sup> “It is dark. I can hear wood, silence: I know them. But not living sounds, not even him. It is as though the dark were dissolving him out of his integrity, into an unrelated scattering of components – snuffings and stampings; smells of cooling flesh and ammoniac hair; an illusion of a coordinated whole of splotched hide and strong bones within which, detached and secret and familiar, an *is* different from my *is*” (FAULKNER, 2010, p. 33-4).

<sup>42</sup> “[...] one of Faulkner’s principal themes in *As I Lay Dying* – perhaps, the principal theme – is the nature of the heroic deed” (BROOKS, 1990, p. 143).

<sup>43</sup> “[...] informs the epistemological drama and provides the basis for the trio of conflicts – between the self and the self, between selves, and between the self and its ‘time and place, environment’” (URGO, 1988, p. 14).

A partir de tal pressuposto crítico, julgamos que a tessitura quebradiça de *Enquanto agonizo* abrange pulsões de linguagem que possibilitam a linearidade da experiência, paradoxalmente narrando-a por meio do fluxo de pensamento de seus narradores. O próprio esfacelamento do romance em um feixe de monólogos interiores revela a potência da realidade vista de modo heterogêneo, simultâneo, articulada à elaboração poética do dizer.

*Enquanto agonizo* pode ser considerado uma das obras mais densamente poéticas da literatura modernista. Apesar da viagem da família operar como um ponto que amarra os monólogos em um tear narrativo bem urdido, a própria desintegração da vértebra do romance em um conjunto prismático de monólogos ressalta o desenho polissêmico de sua estrutura, articulada à instabilidade de focos narrativos que a tornam uma obra dinâmica, movediça e pluridimensional, flutuante na própria instabilidade semântica do poético. O trecho a seguir, retirado de um dos monólogos interiores de Darl, um dos narradores mais líricos de *Enquanto agonizo e corpus* da dissertação, ressalta essa afirmação:

Num quarto estranho você tem que ficar vazio para dormir. E antes de estar vazio para dormir, o que é você. E quando você está vazio para dormir, você não é. E quando você se enche de sono, nunca foi. Não sei o que sou. Não sei se sou ou não. [...] Além da parede não iluminada posso ouvir a chuva modelar a carroça que é nossa, a carga que já não é mais deles que a derrubaram e serraram nem deles que a compraram e não é nossa também, que continua em nossa carroça no entanto, continua, já que apenas o vento e a chuva a modelam só para Jewel e eu, que não dormimos. E posto que o sono é não-ser e a chuva e o vento são *era*, a carroça não é. Mesmo assim, a carroça é, porque quando a carroça é *era*, Addie Bundren não será. E Jewel é, então Addie Bundren deve ser. E então eu devo ser, ou eu não poderia ficar vazio para dormir num quarto estranho. E se eu ainda não estou vazio, eu *sou*<sup>44</sup> (FAULKNER, 2010, p. 70, grifos do autor).

Cleanth Brooks (1990) analisa o périplo da família Bundren a partir de uma abordagem heróica, ou seja, a viagem constitui-se como um ato de honra, heroísmo, coragem e teimosia da família. Ao nomear o percurso dos Bundren como uma *burial journey*, o crítico afirma que apesar da missão nobre do enterro de Addie, este heroísmo da família envolve

---

<sup>44</sup> “In a strange room you must empty yourself for sleep. And before you are emptied for sleep, what are you. And when you are emptied for sleep, you are not. And when you are filled with sleep, you never were. I don’t know what I am. I don’t know if I am or not. [...] Beyond the unlamped wall I can hear the rain shaping the wagon that is ours, the load that is no longer theirs that felled and sawed it nor yet theirs that bought it and which is not ours either, lie on our wagon though it does, since only the wind and the rain shape it only to Jewel and me, that are not asleep. And since sleep is is-not and rain and wind are *was*, it is not. Yet the wagon *is*, because when the wagon is *was*, Addie Bundren will not be. And Jewel is, so Addie Bundren must be. And then I must be, or I could not empty myself for sleep in a strange room. And so if I am not emptied yet, I am *is*. How often have I lain beneath rain on a strange roof, thinking of home” (FAULKNER, 2010, p. 46-7).

também sentimentos conflitantes, e Faulkner agrega “[...] o grotesco e o heróico, o cômico e patético, piedade e terror [...]” (BROOKS, 1990, p. 143).<sup>45</sup> Além disso, para o autor,

O código de honra recebe grande ênfase neste romance. [...] Não basta simplesmente enterrar a matriarca reverentemente e com alguma demonstração de tristeza decente: a promessa que ela exigiu deve ser honrada à risca: venham fogo ou enchente, incêndio ou águas profundas, seu corpo deve ser levado ao lugar escolhido como o de seu descanso final, e nenhuma circunstância, nem mesmo a mais frustrante, pode cancelar a obrigação<sup>46</sup> (BROOKS, 1990, p. 143, tradução nossa).

Olga Vickery (2010) tem, no entanto, uma visão mais sombria e pessimista sobre as motivações da viagem realizada pela família Bundren. Assim, “[...] A necessidade de cooperar durante a jornada meramente disfarça o isolamento essencial de cada um dos Bundren [...]” (VICKERY, 2010, p. 237, tradução nossa). Desse modo, “[...] cada mundo privado manifesta uma maneira fixa e distinta de reagir e ordenar experiências”<sup>47</sup> (VICKERY, 2010, p. 237).

Vickery ressalta que, apesar da união da família em sepultar o corpo de Addie, cada um de seus integrantes realiza a viagem a Jefferson como seres individualizados, enclacados em seus mundos particulares. A própria filha adolescente dos Bundren, a grávida Dewey Dell, confessa em um de seus monólogos que sente-se solitária como uma “[...] semente molhada na terra quente e cega” (FAULKNER, 2010, p. 58). Para a autora, do mesmo modo que os Compson, cada um dos Bundren também está inserido em um mundo interno fixo, isolado, como mônadas das quais partem a poeticidade dos monólogos interiores.

Sendo assim, os monólogos interiores deste romance de Faulkner estruturam-se, em sua maioria, como microcosmos do poético, nos quais as alterações de ritmo e sonoridade, a dimensão figurativa, e a contaminação dos espaços pelas diversas subjetividades podem ser analisadas por meio das teorias de Jean-Yves Tadié (1978) e Massaud Moisés (1967).

---

<sup>45</sup> “[...] the grotesque and the heroic, the comic and pathetic, pity and terror [...]” (BROOKS, 1990, p. 143).

<sup>46</sup> “The code of honor receives heavy stress in this novel. [...] It is not enough simply to bury the mother reverently and with some show of decent grief: the promise she has exacted must be honored to the letter: come fire or flood, hell or highwater, her body must be taken to the spot which she has designed as her final resting place, and no circumstance, not even the most frustrating, is allowed to cancel the obligation” (BROOKS, 1990, p. 143).

<sup>47</sup> “[...] The need to co-operate during the journey merely disguises the essential isolation of each of the Bundrens [...]. [...] each private world manifests a fixed and distinctive way of reacting to and ordering experience” (VICKERY, 2010, p. 237).

Bleikasten (1990) assinala que a economia narrativa de *Enquanto agonizo* assenta-se sobre imagens paradoxais de inércia e mobilidade. O crítico utiliza o conceito de *imobilidade dinâmica*, para assinalar a estaticidade do cadáver de Addie como mola propulsora que permite à família Bundren se pôr em movimento, no intuito de cumprir a promessa feita à mãe (BLEIKASTEN, 1990, p. 165). As considerações de Bleikasten respaldam Volpe (1967), para quem,

O tema do romance é a morte; o cadáver humano sua imagem central, gerando paixões e atividades furiosas. No centro do movimento está a estaticidade. Deste paradoxo central, uma série de paradoxos proliferam, e antes do final do romance, as distinções entre tragédia e comédia, ser e não ser, realidade e ilusão, sanidade e insanidade, quase desapareceram <sup>48</sup> (VOLPE, 1967, p. 127, tradução nossa).

Desse modo, de um lado, instaura-se a mobilidade do féretro, em sentido horizontal, e de outro, a sedimentação de perspectivas pluripessoais fratura essa horizontalidade e a imbui de verticalidade, no sentido de que os pontos de vista em *Enquanto agonizo*, escorregadios e instáveis, plasmam-se em uma rosácea de monólogos que, como a flora exuberante da região sul dos Estados Unidos, abre-se em uma polissemia luminosa que conjuga imagens, tempos, espaços, subjetividades e estratos de linguagem.

### 3.1. Darl Bundren: lirismo e fragmentação

*Mississippi  
Little Tallahatchie River  
Yockanoockany  
Chickasawhay  
Pascagoula*<sup>49</sup>

*Este é o problema deste local: todas as coisas, o tempo, tudo, dura demais. Como nossos rios, nossa terra: opacos, lentos, violentos; moldando e criando a vida de um homem à sua implacável imagem.*

FAULKNER, 2010, p. 42.

<sup>48</sup> “The subject of the novel is death; its central image the human corpse, generating furious passions and furious activity. At the center of motion is stasis. From this central paradox, a series of paradoxes proliferate, and before the novel ends, the distinctions between tragedy and comedy, being and non-being, reality and illusion, sanity and insanity have almost vanished” (VOLPE, 1967, p. 127).

<sup>49</sup> A hidrografia do estado do Mississippi podem ser consultada em: <<https://geology.com/>>. Acesso em 22/09/2018.

Darl Bundren figura como o mais poético dos timbres que constituem a polifonia mórbida de *Enquanto agonizo*. Para Brooks (1990), “[...] é nessas passagens - nas quais estamos dentro da mente de Darl - que Faulkner emprega alguns de seus dispositivos técnicos mais interessantes e se afasta mais de uma apresentação meramente naturalista dos eventos”<sup>50</sup> (BROOKS, 1990, p. 147). Narrando aos saltos, Darl se entrega à especulações metafísicas sobre a morte, o ser e o não-ser, a natureza dos objetos, dispondo seu enunciado em uma sintaxe labiríntica, em períodos que instauram uma atmosfera de delírio e desagregação mental, típica das personagens faulknerianas, como no seguinte exemplo:

Como nossas vidas se complicam para o não-vento, não-som, os cansados gestos cansadamente repetidos: ecos de velhas compulsões sem-mãos e sem-cordas: no pôr do sol caímos em atitudes furiosas, mortos gestos de bonecas. [...] *Se você pudesse se desfazer no tempo. Seria agradável. Seria agradável se a gente pudesse se desfazer no tempo*<sup>51</sup> (FAULKNER, 2010, p. 173-5, grifo nosso).

Apesar de configurar-se como narrador autodiegético (REIS & LOPES, 1988, p. 118), o que necessariamente implica a restrição de campo ao material narrado, Darl possui a capacidade, apontada por parte da crítica faulkneriana, “[...] de ver para além da superfície dos lugares, do tempo e dos seres” (AZEVEDO, 2006, p. 96-7). Como um narrador onisciente, Darl enxerga além das materialidades, visto que muitos monólogos que narram momentos determinantes da viagem são focalizados por ele, que não se encontrava presente na ação (BROOKS, 1990, p. 144-5). Darl é uma espécie de íncubo, fantasma ou sombra lírica que vaga pelos espaços, dizeres e sentidos de *Enquanto agonizo*, dotado de uma focalização especular, fulgurante e sinestésica, investigadora dos afetos, relações e segredos sustentados pelos Bundren.

Esse caráter espectral e fora da realidade é constantemente sublinhado pelas personagens da narrativa. No monólogo de Samson, fazendeiro que oferece pouso aos Bundren durante a viagem, ele se refere a Darl como “[...] aquele de quem as pessoas falam” (FAULKNER, 2010, p. 93). Mais adiante, Tull, vizinho da família, descreve o fenótipo estranho do narrador: “Ele está olhando para mim. Não diz nada; só me olha [...]. É como se

<sup>50</sup> “Moreover, it is in these passages – in which we are within Darl’s mind – that Faulkner employs some of his most interesting technical devices and departs furthest from a merely naturalistic presentation of events” (BROOKS, 1990, p. 147).

<sup>51</sup> “How do our lives ravel out into the no-wind, no-sound, the weary gestures wearily recapitulant: echoes of old compulsions with no-hand on no-strings: in sunset we fall into furious attitudes, dead gestures of dolls. [...] If you could just ravel out into time. That would be nice. It would be nice if you could just ravel out into time” (FAULKNER, 2010, p. 120-1).

tivesse entrado dentro de você, de alguma forma. Como se de alguma forma você estivesse olhando para si mesmo e seus atos com os olhos dele”<sup>52</sup> (FAULKNER, 2010, p. 104).

A onisciência autodiegética de Darl foi sublinhada por Azevedo (2006), para quem “[...] Darl é [...] o poeta da contemplação dotado de presciência” (AZEVEDO, 2006, p. 86), além de Vickery (2010) que analisa o mundo de Darl como feito puramente de consciência, o que torna a conexão dele “[...] com o mundo exterior cada vez mais precária e insegura. [Darl] [...] existe em uma espécie de limbo onde a forma firme e definidora de objetos e pessoas estão continuamente se dissolvendo”<sup>53</sup> (VICKERY, 2010, p. 242, nossa tradução).

Para Brooks (1990),

Darl representa, entre outras coisas, o distanciamento e até mesmo a insensibilidade com a qual associamos o artista. Darl é pura percepção. Ele intui quase imediatamente a gravidez de Dewey Dell, e sua irmã, percebendo isso, o ressentido e o teme. [...] Por duas vezes ele tenta parar a jornada ultrajante até o cemitério de Jefferson. No geral, a despeito de toda sua poesia, ele é uma força racionalizante e esvaziada – a inteligência anti-heróica<sup>54</sup> (BROOKS, 1990, p. 145, tradução nossa).

Darl é um dos filhos rejeitados de Addie, e a raiva contra a mãe manifesta-se de maneira silenciosa, mas escapa à superfície através da porosidade de seus monólogos interiores. Na volta da cidade, depois de apanharem o carregamento de madeira, e com a mãe já morta, Darl, sobre o cavalo, chama a atenção de Jewel para os urubus que sobrevoam a casa da família, atraídos pelo cheiro de putrefação: “Bem alto sobre a casa, contra o céu que rapidamente engrossa, eles voam em círculos estreitos. Vistos daqui não são mais do que manchas, implacáveis, pacientes, agourentas. [...] Não posso amar minha mãe porque não tenho mãe”<sup>55</sup> (FAULKNER, 2010, p. 81). A presença dos urubus se dá porque o corpo de Addie permanece ainda três dias na casa, até o momento da partida da família na carroça.

---

<sup>52</sup> “He is looking at me. He don’t say nothing; just looks at me [...]. It’s like he had got into the inside of you, someway. Like somehow you was looking at yourself and your doings outen his eyes” (FAULKNER, 2010, p. 72).

<sup>53</sup> “[...] with the external world, increasingly precarious and insecure. [Darl] [...] exists in a kind of limbo where the firm, defining shape of objects and of people is continually dissolving” (VICKERY, 2010, p. 242).

<sup>54</sup> “Darl represents, among other things, the detachment and even callousness which we sometimes associate the artist. Darl is pure perception. He intuits almost immediately Dewey Dell’s pregnancy, and his sister, realizing this, resents and fears him. [...] Twice he tries to stop the outrageous journey to the Jefferson cemetery. In general, in spite of all his poetry, he is a rationalizing and deflating force – the antiheroic intelligence” (BROOKS, 1990, p. 145).

<sup>55</sup> “High above the house, against the quick thick sky, they hang in narrowing circles. From here they are no more than specks, implacable, patient, portentous. [...] I cannot love my mother because I have no mother” (FAULKNER, 2010, p. 55).

Darl é um narrador autodiegético onisciente de grande habilidade linguística, que reveste os estratos da realidade com a membrana do poético, enquanto traz sua linguagem de agricultor, supostamente calcada na simplicidade e na oralidade dos vocábulos, a um ponto em que dá um primeiro passo em direção à implosão de si mesma, como se a polissemia de sua voz lírica, linguagem esquizo, de muitos sentidos, anteprevesse a clivagem psíquica vivida por Darl no final da narrativa.

### 3.2. Nem terra, nem água

Na área da Geologia, denominam-se processos sedimentares a mobilização cumulativa de sedimentos, isto é, fragmentos de rochas e detritos orgânicos que, devido à ação erosiva de agentes exógenos como a água, o vento, o calor e a pressão atmosférica, depositam-se em planaltos e planícies, estratificando-se posteriormente em rochas. As bacias sedimentares, ou seja, regiões geográficas nas quais ocorreu este acúmulo de resíduos durante as eras geológicas, são berços depositários de fósseis, petróleo e gases naturais.

Em seguida ao processo de sedimentação de detritos, inicia-se o fenômeno de *diagênese*, ou seja, a transformação destes fragmentos acumulados em rocha sedimentar. A diagênese constitui-se de três etapas fundamentais: no primeiro estágio, os sedimentos passam por um processo de compactação, ou seja, unem-se uns aos outros sob a mecânica geológica dos movimentos da crosta terrestre; em seguida, ocorre o processo de desidratação desses sedimentos, isto é, a expulsão das partículas de água; e por último, há o fenômeno de cimentação, quando as partículas de sedimentos colam-se umas às outras, dando origem a um bloco de rocha.

A abstração semântica desses dois processos, o depósito em camadas e a transformação dessas camadas em rocha, nos servirá como imagem análoga à elaboração estrutural da narrativa poética do narrador Darl Bundren em *Enquanto agonizo* (2010). Detentor da maior quantidade de monólogos na geologia deste romance de Faulkner, Darl vai sedimentando seus dizeres poéticos nas planícies da diegese, em monólogos interiores que se alternam e vão se depositando nos terrenos semânticos, ao representarem a viagem da família Bundren para enterrar o corpo da matriarca Addie. Este movimento de estratificação dos monólogos de Darl possibilita a gênese da dimensão poética de *Enquanto agonizo* por meio da focalização narrativa, que flutua a todo instante.

Os monólogos interiores de Darl Bundren operam um movimento duplo: o de narrar a viagem da família pelos espaços de *Yoknapatawpha*, e também sua própria jornada lírica



rumo à fragmentação e à loucura. Nesse sentido, como na diagênese geológica, a linguagem de Darl acumula-se e transforma-se, transfigurando-se em material poético, e, como assinala Jean-Yves Tadié (1978), ressalta sua busca pelo sentido da vida e da existência, *motif* recorrente nas personagens das narrativas poéticas (TADIÉ, 1978, p. 26).

Em seu primeiro monólogo, Darl e o irmão Jewel saem da plantação em direção ao depósito de algodão da família. É interessante como a perspectiva do narrador desdobra-se em um segundo ângulo de visão, que sublinha a constante instabilidade focal do romance: “Embora eu esteja cinco metros à frente dele, qualquer pessoa que nos observe do depósito de algodão pode ver o chapéu de palha rasgado e puído de Jewel ultrapassando por uma cabeça o meu”<sup>56</sup> (FAULKNER, 2010, p. 9, grifo nosso). Esta pessoa hipotética, um ser onisciente que tem passagem livre por todos os espaços, remete à figura do próprio Darl, que como já mencionamos, tem a capacidade de narrar cenas nas quais não esteve presente.

Darl prossegue na investigação espacial por meio de uma gramática do olhar: “A trilha segue reta como um fio de prumo, desgastada por pisões e esturricada como tijolo pelo calor de julho, entre as verdes fileiras dos algodoeiros, rumo ao depósito de algodão no meio da plantação”<sup>57</sup> (FAULKNER, 2010, p. 9). Assim, como se compusesse um poema concreto a partir da faca só lâmina da linguagem, a focalização do narrador registra a realidade ao redor a partir de padrões geométricos: “a trilha segue reta”, “quatro ângulos retos”, “quadrado”.

Para Carlos Azevedo (2006), a própria estrutura de *Enquanto agonizo* “[...] assume desde o início um carácter cubista [...], resultado do cruzamento polifônico das vozes, [e] reforça as alterações dos ângulos de visão que as personagens oferecem sobre a acção em que participam” (AZEVEDO, 2006, p. 85). As considerações de Azevedo respaldam Daryl Hattenhauer (1994), para quem, “[...] todo o romance [As I Lay Dying] foi formado de acordo com princípios geométricos e cubistas”<sup>58</sup> (HATTENHAUER, 1994, p. 1). Assim, são comuns na tessitura de *Enquanto agonizo* a imagética do círculo, o qual, coadunando-se a Bleikasten (1990), está associado à morte. Além disso, para o autor, “[...] The most important spatial

<sup>56</sup> “Although I am fifteen feet ahead of him, anyone watching us from the cotton-house can see Jewel’s frayed and broken straw hat a full head above my own” (FAULKNER, 2010, p. 3).

<sup>57</sup> “The path runs straight as a plumb-line, worn smooth by feet and baked brick-hard by July, between the green rows of laid-by cotton, to the cottonhouse in the centre of the field [...]” (FAULKNER, 2010, p. 3).

<sup>58</sup> “[...] the entire novel [As I Lay Dying] was formed according to geometric and cubistic principles” (HATTENHAUER, 1994, p. 1).

arrangement in *As I Lay Dying* is the interplay of verticals and horizontals”<sup>59</sup> (HATTENHAUER, 1994, p. 2).

Darl, consciente do espaço no qual se insere, descreve o depósito de algodão como sendo “[...] feito de troncos toscos, entre os quais há muito tempo não existe ligamento. [...] com telhado arrebitado [...] encontra-se em vazia e reluzente deterioração sob a luz do sol, com duas amplas janelas [...] dando acesso à trilha”<sup>60</sup> (FAULKNER, 2010, p. 9). Coadunando-se à assertiva de Tadié (1978), para quem “[...] o espaço da narrativa poética está sempre [...] além, porque é de uma viagem orientada e simbólica” (TADIÉ, 1978, p. 4), o espaço deteriorado do depósito de algodão, com suas frestas e arestas de madeira podre, opera como condensação metafórica da subjetividade fragmentada do narrador, a qual também “[...] há muito tempo não existe ligamento” (FAULKNER, 2010, p. 9). Nossa hipótese corrobora as considerações de Hattenhauer, que aponta “[...] O senso de espaço de Darl indica sua identidade confusa; ele é incapaz de distinguir entre interior e exterior”<sup>61</sup> (HATTENHAUER, 1994, p. 4).

No décimo nono monólogo, haverá a cisão psíquica final, quando Darl é diagnosticado como louco e enviado ao manicômio da cidade de Jackson, depois de incendiar o celeiro dos Gillespie, família que ajuda os Bundren durante o trajeto. Desse modo, julgamos que a fratura psíquica e dissociativa que Darl enfrentará no final da jornada dos Bundren já se manifesta poeticamente nas materialidades, dispostas em dicotomias observadas pelo narrador. Darl descreve o interior do depósito como possuindo “[...] duas amplas janelas em paredes opostas” (FAULKNER, 2010, p. 9). Instantes depois, ao observar Cash trabalhando na construção do caixão que levará o corpo da mãe, Darl narra o gesto do irmão de unir “[...] duas tábuas juntas”, entre as quais há espaços em que as sombras são “[...] amarelo como ouro, tal como ouro derretido, contendo nas laterais em suaves ondulações as marcas deixadas pela lâmina da enxó”<sup>62</sup> (FAULKNER, 2010, p. 9).

---

<sup>59</sup> “O mais importante arranjo espacial em *Enquanto agonizo* é a entre verticais e horizontais” (HATTENHAUER, 1994, p. 2).

<sup>60</sup> “[...] is of rough logs, from between which the chinking has long fallen. [...] with a broken roof set at a single pitch, it leans in empty and shimmering dilapidation in the sunlight, a single broad window in two opposite walls giving on to the approaches of the path” (FAULKNER, 2010, p. 3).

<sup>61</sup> “[...] Darl’s sense of space indicates his confused identity; he is unable to distinguish between inner and outer” (HATTENHAUER, 1994, p. 4).

<sup>62</sup> “[...] yellow as gold, like soft gold, bearing on their flanks in smooth undulations the marks of the adze blade” (FAULKNER, 2010, p. 3).

Além disso, no monólogo em que Darl narra a viagem à cidade em companhia de Jewel para trazer um carregamento de madeira enquanto Addie ainda agoniza, o narrador diz: “É preciso duas pessoas para fazer alguém, e uma para morrer. É assim que o mundo vai acabar” (FAULKNER, 2010, p. 38). Nesse sentido, a dinâmica da meiose que possibilita ao zigoto repartir-se em duas células que gerarão um indivíduo, opera como *tropos* antitético à solidão física da morte, e permitem a Darl atar as duas pontas da vida. Assim como a metáfora constitui-se de duas imagens unidas na composição de uma terceira, criadora de sentidos, Darl resvala poeticamente do embrião à morte transfiguradora, construindo a imagem de células sexuais unindo-se e gerando um indivíduo destinado à solidão corpórea, devido à sua própria unicidade.

Para Urgo (1988),

A meditação de Darl aqui, e suas preocupações similares com o tempo e o espaço ao longo do romance revelam um esforço para entender o que aconteceu com Addie, de entender a perda, por meios puramente raciocinativos. A conexão entre o que se passou com Addie e a venda do carregamento de madeira está na transformação de cada um de um estado para outro, de uma definição para outra, ao longo do tempo <sup>63</sup> (URGO, 1988, p. 18, tradução nossa).

No quarto monólogo de Darl, há a contaminação do espaço pelos resíduos subjetivos deflagrados pela iminência da morte de Addie: “O sol, uma hora acima do horizonte, parece um ovo ensanguentado em cima de uma crista de nuvens negras; a luz se tornou cobre: sombria para os olhos, sulfurosa para o nariz, cheirando a relâmpago” <sup>64</sup> (FAULKNER, 2010, p. 38). Para Massaud Moisés (1967), na narrativa poética “[...] a metáfora é de imediata ressonância [...] o enigma do sentido, logo salta à vista” (MOISÉS, 1967, p. 29). Assim, a coroa solar ensanguentada, análoga ao ovo, símbolo da gênese e do feminino, configura-se como a representação imagética dos últimos instantes de Addie.

No segundo monólogo, pouco antes da morte de Addie, enquanto o pai e o vizinho Tull estão reunidos na varanda da casa, Darl dá vazão às suas pulsões líricas, ao tomar água de um balde: “De menino aprendi que a água é muito mais gostosa quando fica mais tempo num

---

<sup>63</sup> “Darl’s meditation here, and his similar concerns with time and space throughout the novel, reveals an effort to understand what has happened to Addie, to understand loss, by purely ratiocinative means. The connection between what has happened to Addie and the selling of the lumber is in the transformation of each from one state to another, from one definition to another, over time” (URGO, 1988, p. 18).

<sup>64</sup> “The sun, an hour above the horizon, is poised like a bloody egg upon a crest of thunderheads; the light has turned copper: in the eye portentous, in the nose sulphurous, smelling of lightning” (FAULKNER, 2010, p. 24).

balde de cedro. Fresquinha, com um sabor parecido com o aroma do vento quente de julho nos cedros” (FAULKNER, 2010, p. 14). O narrador prossegue:

Depois disso fiquei maior, mais velho. Aí esperava que todos dormissem para poder me deitar com a fralda da camisa levantada, ouvindo-os dormir, sentindo-me sem me tocar, sentindo o fresco silêncio soprando em minhas partes, e imaginando se Cash estava na escuridão fazendo a mesma coisa, se vinha fazendo isso talvez nos últimos dois anos antes que eu tivesse vontade de fazer ou pudesse fazer<sup>65</sup> (FAULKNER, 2010, p. 14, grifo nosso).

Darl narra que ao beber a água, “[...] ficava tudo escuro, a boca do poço escura, a superfície parada da água como um orifício redondo no nada”<sup>66</sup> (FAULKNER, 2010, p. 14). As imagens do “poço escuro”, do “orifício”, na mente do adolescente Darl, atingem uma dimensão imaginária calcada no desejo, na penetração sexual e nas pulsões como forma de alcance do poético. Dessa forma, o espaço descrito pelo narrador (“verão”, “quente”, “escuridão”, “silêncio”), instaura uma atmosfera luxuriante de fertilidade que remete à descoberta do corpo e da sexualidade de Darl, por meio da masturbação, “[...] sentindo o fresco silêncio soprando em minhas partes, e imaginando se Cash estava na escuridão fazendo a mesma coisa” (FAULKNER, 2010, p. 14). O poético aqui oscila do imagético para o corpóreo, para uma poesia do corpo e das secreções, inserida no contexto rural e arcaizante de Faulkner, e por isso mesmo, menos suscetível à sanção e à culpabilidade.

No quinto monólogo, que traz a cena da morte da mãe, Darl não está fisicamente presente. No entanto, a focalização fantasmagórica do narrador paira sobre o quarto, detendo-se nas reações de cada membro da família:

Por trás das pernas do pai, Vardaman olha, boquiaberto e com toda a cor de seu rosto escoando para a boca, como se ele, de alguma maneira, tivesse cravado os dentes em sua própria carne, sugando. Ele começa a se afastar devagar da cama, seus olhos redondos, *seu rosto pálido se fundindo com as sombras como um pedaço de papel colado numa parede descascando, e vai para fora da casa*<sup>67</sup> (FAULKNER, 2010, p. 45, grifo noss).

<sup>65</sup> “When I was a boy I first learned how much better water tastes when it has set a while in a cedar bucket. Warmish-cool, with a faint taste like the hot July wind in cedar trees smells. [...] After that I was bigger, older. Then I would wait until they all went to sleep so I could lie with my shirt-tail up, hearing them asleep, feeling myself without touching myself, feeling the cool silence blowing upon my parts and wondering if Cash was yonder in the darkness doing it too, had been doing it perhaps for the last two years before I could have wanted to or could have” (FAULKNER, 2010, p. 8).

<sup>66</sup> “[...] It would be black, the shelf black, the still surface of the water a round orifice in nothingness [...]” (FAULKNER, 2010, p. 8).

<sup>67</sup> “From behind pa’s leg Vardaman peers, his mouth full open and all colour draining from his face into his mouth, as though he has by some means fleshed his own teeth in himself, sucking. He begins to move slowly

Ao descrever a reação de Dewey Dell, Darl narra: “Depois ela se joga entre os joelhos de Addie Bundren, agarrando-a, sacudindo-a com a força furiosa dos jovens antes de se estender de repente por sobre os *feixes de ossos quebrados que Addie Bundren deixou*” (FAULKNER, 2010, p. 45, grifo nosso). Em seu único monólogo, Jewel descreve “[...] as mãos [de Addie] repousando sobre a colcha *como duas raízes não enterradas*” (FAULKNER, 2010, p. 17, grifo nosso). Ossos, raízes e solo dimensionam-se, neste monólogo, como metáforas para as pulsões de morte e vida cristalizadas nos dizeres de Darl. Assim, Addie Bundren é a imponente árvore viva repleta de raízes, já transmutada em ossos dispostos em feixes, como versos distribuídos em estrofes.

Durante a morte de Addie, Darl na realidade está em Jefferson, descarregando madeira. Nesse instante, o discurso do narrador sustenta-se em percepções sinestésicas de cores que se liquefazem na chuva, fragilizando a própria sintaxe narrativa que, devido à ausência de pontuação, transforma-se em fluxo: “Lá no céu o dia transcorre uniforme e *cinzento*, escondendo o sol com fiapos cinzentos. Sob a chuva as mulas provocam fumaça ao respirar, com *manchas ocre de barro*” (FAULKNER, 2010, p. 46, grifo nosso):

O carregamento de madeira, inclinado, apresenta *lampejos de um amarelo opaco, ensopado e pesado como chumbo*, inclinado em um ângulo exagerado na beira da vala por cima da roda quebrada; entre os raios partidos da roda e os tornozelos de Jewel *um riacho de amarela nem água nem terra rodopia, dobrando a estrada amarela nem terra nem água, morro abaixo se dissolvendo numa massa inquieta de cor verde-escura nem terra nem céu*<sup>68</sup> (FAULKNER, 2010, p. 46, grifo nosso).

Desse modo, na cena destacada, ocorre a fusão da subjetividade de Darl com a paisagem em que ele se insere, com a lama, essa substância amarela “nem terra nem água”, ou seja, matéria amorfa moldada em linguagem e que se sedimenta poeticamente, dando forma à narrativa. Dessa matéria primordial, supura o lirismo de Darl, consoante à assertiva de Gaston Bachelard (1997): “[...] para criar é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde vêm unir-se terra e água” (BACHELARD, 1997, p. 116).

---

backward from the bed, his eyes round, his pale face fading into the dusk like a piece of paper pasted on a failing wall, and so out of the door” (FAULKNER, 2010, p. 29).

<sup>68</sup> “Overhead the day drives level and grey, hiding the sun by a flight of grey spears. In the rain the mules smoke a little, splashed yellow with mud, the of one clinging in sliding lunges to the side of the road above the ditch. The tilted lumber gleams dull yellow, water-soaked and heavy as lead, tilted at a steep angle into the ditch above the broken wheel; about the shattered spokes and about Jewel’s ankles a runnel of yellow neither water nor earth swirls, curving with the yellow road neither of earth nor water, down the hill dissolving into a streaming mass of dark green neither of earth nor sky” (FAULKNER, 2010, p. 29).

Massaud Moisés (1967) assinala que a narrativa poética promove a fusão da subjetividade das personagens aos espaços e objetos que os circundam. Assim, “[...] a tessitura dos acontecimentos [...] mergulha na introspecção [...] como se [...] o “não eu”, e o mundo de dentro, o ‘eu’, de repente se coordenassem num só” (MOISÉS, 1967, p. 29). Desse modo, julgamos que a lama, matéria ambígua, remete à dissolução esquizoide da psique de Darl, que culminará finalmente na loucura, no final de *Enquanto agonizo*.

Tzvetan Todorov (1980), ao analisar o romance *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, sugere a existência de duas espécies de homens, baseados em duas polaridades: a experiência empírica e a contemplação interior. O primeiro deles, que Novalis categoriza como *homem de ação*, consiste naqueles que estabelecem uma relação exteriorizada com a realidade, no sentido da ação em detrimento da reflexão. São homens de temperamento épico, narrativo, exteriorizado. Assim, para Todorov, citando Novalis, “[...] [Aos] homens de ação, aqueles que nasceram para as coisas do mundo [...] Não lhes é permitido entregar-se às reflexões silenciosas, ceder aos convites do pensamento meditativo” (TODOROV, 1980, p. 101). Este tipo de homem, para Novalis, não pode

voltar-se sobre si próprio, e sua alma não poderia ser contemplativa: é lhes preciso, ao contrário, abrir-se incessantemente ao mundo exterior e colocar todo o seu zelo, sua rapidez e sua eficácia a serviço da inteligência. São heróis, aqueles em torno dos quais afluem e se apressam os eventos que só esperam ser dirigidos e executados. Esses homens têm o poder de transformar todos os caprichos do acaso em fatos históricos, e sua vida é uma corrente ininterrupta de eventos ao mesmo tempo singulares e complexos (TODOROV, 1980, p. 101).

O segundo tipo, que é o que nos interessa, seria o homem que permanentemente volta-se para dentro, para sua própria interioridade, no intuito de compreender a realidade a sua volta. Trata-se do homem lírico, introspectivo, voltado para a reflexão. Para Todorov (1980), são homens “[...] recolhidos, tranquilos, desconhecidos, para quem o mundo é interior, a ação contemplativa e a vida um secreto e discreto acréscimo das forças do interior” (TODOROV, 1980, p. 101). Assim, devido ao processo de introspecção desse tipo, ele está sujeito à revelações oriundas de sua própria interioridade: “É a cada passo que fazem, em si mesmos, as descobertas mais surpreendentes sobre a essência e a significação desse mundo. Esses homens são os *poetas*” (TODOROV, 1980, p. 101, grifo nosso).

Partindo-se destas premissas, Darl Bundren pode ser analisado como fazendo parte do segundo tipo de homens proposto por Todorov (1980). Ainda que Darl figure como personagem, o “ser de papel” barthesiano, o narrador distingue-se como o mais lírico dos

narradores de *Enquanto agonizo*, e possui a capacidade sobrenatural de enxergar para além das materialidades, objetos, pessoas e lugares. Não apenas em razão do fluxo de consciência e monólogo interior exigirem um processo de introspecção que dê vazão ao fluxo de linguagem não-articulada, mas porque Darl reflete sobre o sentido da vida, do ser, do não-ser e da linguagem, e sua jornada é uma périplo em direção à perda da sanidade, como se Darl finalmente encontrasse o sentido na completa ausência de sentido, na fratura que divide sua psique, e que faz com que o narrador fale sobre si mesmo como um outro:

E posto que o sono é não-ser e a chuva e o vento são *era*, a carroça não é. Mesmo assim, a carroça *é*, porque quando a carroça *é era*, Addie Bundren não será. E Jewel *é*, então Addie Bundren deve ser. E então eu devo ser, ou eu não poderia ficar vazio para dormir num quarto estranho. E se eu ainda não estou vazio, eu *sou* (FAULKNER, 2010, p. 70, grifo do autor).

Addie é colocada no caixão, e a família parte em viagem. Darl descreve a movimentação que precede a partida: “[...] A carroça anda; as orelhas das mulas começam a se mexer. Atrás de nós, sobre a casa, inertes em grandes círculos ascendentes, eles [os urubus] diminuem e desaparecem” (FAULKNER, 2010, p. 87). De acordo com Hattenhauer (1994), “A desintegração da morte que é figurativizada na imagética do círculo também se manifesta na forma circular do enredo”<sup>69</sup> (HATTENHAUER, 1994, p. 1-2, tradução nossa):

Ela conduz como uma mão imóvel surgida da profunda desolação do oceano; além dela, a estrada avermelhada se estende como um raio de roda do qual Addie Bundren é o aro. Ela prossegue, vazia, sem sinais, a placa branca afasta a sua quase apagada e tranquila informação. Cash olha a estrada silenciosamente, sua cabeça virando enquanto a passamos como a cabeça de uma coruja, seu rosto sereno. O pai olha para a frente, encurvado. Dewey Dell olha para a estrada também, depois ela olha para mim, seus olhos alertas e repudiantes, sem aquela pergunta que havia nos olhos de Cash, por um reprimido instante. A placa passa; a estrada sem sinais continua. Então Dewey Dell vira a cabeça. A carroça estala<sup>70</sup> (FAULKNER, 2010, p. 89).

<sup>69</sup> “In *As I Lay Dying*, the circle is associated with death. [...] The disintegration of death that is figured in circle imagery also appears in the plot’s circular shape” (HATTENHAUER, 1994, p. 1-2).

<sup>70</sup> “The wagon moves; the mules’ ears begin to bob. Behind us, above the house, motionless in tall and soaring circles, they diminish and disappear. [...] It wheels up like a motionless hand lifted above the profound desolation of the ocean; beyond it the red road lies like a spoke of which Addie Bundren is the rim. It wheels past, empty, unscarred, the white signboard turns away its fading and tranquil assertion. Cash looks up the road quietly, his head turning as we pass it like an owl’s head, his face composed. Pa looks straight ahead, humped. Dewey Dell looks at the road too, then she looks back at me, her eyes watchful and repudiant, not like that question which was in those of Cash, for a smouldering while. The signboard passes; the unscarred road wheels on. Then Dewey Dell turns her head. The wagon creaks on” (FAULKNER, 2010, p. 60-2).

Mikhail Bakhtin (2014) estabeleceu o conceito de cronótopo para se referir à fusão intrínseca das instâncias de tempo e espaço, articuladas à estruturação das narrativas. Para o autor, o cronótopo “[...] caracteriza-se pela ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos momentos da série temporal e pela sua possibilidade de transferência no espaço” (BAKHTIN, 2014, p. 225). Dessa forma, para Bakhtin, as dimensões de espaço e tempo estão profundamente arraigadas no percurso das personagens, como instâncias de subjetivação na narrativa.

Nesse sentido, sendo a “[...] a definição temporal [...] inseparável da definição espacial” (BAKHTIN, 2014, p. 222), o espaço torna-se eixo catalisador da experiência temporal e subjetiva da personagem, articulada a sentidos que podem ser tanto individuais quanto históricos. Bakhtin analisa então o cronótopo da estrada,

[...] no cronótopo da estrada, vários tipos de encontro pelo caminho. No cronótopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronótopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronótopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho (BAKHTIN, 2014, p. 223).

Assim, no nono e décimo monólogo de Darl, inicia-se então a viagem da família pelo cronótopo da estrada de *Yoknapatawpha*, que levará Addie até Jefferson. Nesse percurso, cada membro da família, como seres insulares, adentra um processo de introspecção, calcado na temporalização subjetiva de cada personagem. Em certo momento da viagem, Darl se afasta do tempo presente e narra a aquisição do cavalo de Jewel, depois de este trabalhar limpando um campo de cultivo durante as noites (FAULKNER, 2010, p. 106). Mais adiante, a mesma fusão entre sólido e líquido (lama) que fez emperrar a carroça com o carregamento de madeira em Jefferson enquanto Addie agonizava, fará com que a viagem seja interrompida pela aplicação de cimento na perna quebrada de Cash.

Para Tadié, “[...] se a narrativa poética é a narrativa da descoberta, seu movimento é o do caminhar, do passeio, do trem” (TADIÉ, 1978, p. 31). O cronótopo da estrada, para a família, opera como experiência transformadora em sua estrutura e dinâmica: o pai obtém uma esposa e dentaduras novas; Cash amputa uma perna; Dewey Dell acredita ter feito o aborto esperado; Jewel perde o cavalo, Vardaman perde o irmão para um hospício, e Darl, a sanidade.



Darl efetua um percurso, uma jornada poética pela dimensão espacial e temporal de *Enquanto agonizo*. O espaço, constituindo-se da estrada onde a carroça dos Bundren, contendo o corpo de Addie estala e sacoleja, figura como lugar de explicitação dos conflitos familiares e de introspecção lírica, na busca poética do sentido da vida, e o tempo, dentro do qual a viagem é narrada, equivalente a nove dias de viagem da família, até o enterro de Addie em Jefferson.

### 3.3. O rio e o fluxo de linguagem

Os instantes de maior fulguração poética em *Enquanto agonizo* estão no décimo segundo monólogo de Darl, no qual os Bundren atravessam um rio caudaloso com a carroça, contendo o caixão de Addie. O leito está transbordante, devido às chuvas da noite anterior. A focalização de Darl, posicionado às margens do rio, opera mais uma vez como mecanismo axial da narrativa poética no romance:

*Diante de nós a escura e espessa corrente passa. Ela fala conosco num murmúrio que se torna incessante e incontável, a superfície amarela monstruosamente ondulada em redemoinhos que desvanecem viajando ao longo da superfície por um instante, silenciosos, transitórios e profundamente significativos, como se sob a superfície alguma coisa enorme e viva acordasse por um instante de preguiçoso alerta e voltasse a cair num ligeiro adormecimento*<sup>71</sup> (FAULKNER, 2010, p. 118, grifos nossos).

Darl descreve a correnteza do rio, cuja superfície não se constitui como plana e límpida, mas “[...] monstruosamente ondulada em redemoinhos que desvanecem” (FAULKNER, 2010, p. 118). Além disso, o fluxo da correnteza é dotado de um som, um ruído, que resvala para uma figuratividade calcada no anímico e no sobrenatural: “Ela [a correnteza] borbulha e murmura entre os raios das rodas e na altura dos joelhos das mulas, amarela, *cheia de fragmentos e com espessas bolas de espuma como se tivesse suado, espumando*, como um cavalo que está sendo montado” (FAULKNER, 2010, p. 118, grifo nosso):

Pela vegetação rasteira corre com um som melancólico, um som meditativo; nela os juncos soltos e as árvores pequenas se inclinam como antes de um

<sup>71</sup> “Before us the thick dark current runs. It talks up to us in a murmur become ceaseless and myriad, the yellow surface dimpled monstrously into fading swirls travelling along the surface for an instant, silent, impermanent and profoundly significant, as though just beneath the surface something huge and alive waked for a moment of lazy alertness out of and into light slumber again” (FAULKNER, 2010, p. 82).

vendaval, balançando sem reflexos como se suspensos por fios invisíveis dos galhos de cima. Sobre a superfície incessante eles estão – árvores, juncos, trepadeiras – sem raízes, cortados da terra, espectrais sobre um cenário de imensa mas circunscrita desolação tomado pela voz da devastada e fúnebre água<sup>72</sup> (FAULKNER, 2010, p. 118).

Segundo Jean-Yves Tadié (1978), “[...] A descrição do espaço poético [é] aberto aos símbolos” (TADIÉ, 1978, p. 36). Logo, o fluxo espesso do rio atravessado por Darl e o resto dos Bundren assume conotação metafórica neste trecho. Para Chevalier & Gheerbrant (1997), o simbolismo do rio consiste na “[...] fluidez das formas, [...] da fertilidade, da morte e da renovação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 780). Respalhando os autores, Azevedo (2006), postula que “[...] O rio é o símbolo maior do fluxo faulkneriano no romance. Daí que em Darl as imagens de dissipação sejam as que mais devem à corrente das águas” (AZEVEDO, 2006, p. 95).

Todorov (1980) analisa a configuração linguística do discurso psicótico, isto é, o tipo de linguagem proveniente da “[...] degradação da imagem que o indivíduo faz para si do mundo exterior” (TODOROV, 1980, p. 75). Segundo o autor, este tipo de discurso consiste naquele que “[...] fracassa em seu trabalho de evocação [da] realidade [...], em seu trabalho de referência” (TODOROV, 1980, p. 75).

Todorov propõe uma classificação do discurso psicótico baseado em três tipos: o primeiro deles, o discurso catatônico, consiste na “[...] recusa da linguagem” (TODOROV, 1980, p. 76), ou seja, quando o indivíduo “[...] pode refugiar-se no silêncio, na recusa de falar – e, com mais forte razão, referir-se a qualquer coisa” (TODOROV, 1980, p. 75). O segundo tipo de discurso psicótico proposto por Todorov (1980) trata do discurso paranoico, aquele no qual “[...] o processo de referência pode realizar-se normalmente, mas o mundo ao qual se refere não terá para nós, não psicóticos, existência real [...] A referência se faz [...] num mundo em que a diferença entre real e imaginário é apagada” (TODOROV, 1980, p. 76).

Finalmente, o terceiro tipo de discurso psicótico seria o *esquizofrênico*, definido por Todorov como aquele em que “[...] o sujeito fala, mas não se consegue construir qualquer mundo de referência” (TODOROV, 1980, p. 76). Assim, a fala do esquizofrênico caracteriza-se por uma anemia metalinguística, ou seja, na incapacidade da linguagem de referir-se a si mesma e sua própria elaboração; pelo uso de verbos transitivos que designam períodos

---

<sup>72</sup> “Through the undergrowth it goes with a plaintive sound, a musing sound; in it the unwinded cane and saplings lean as before a little gale, swaying without reflections as though suspended on invisible wires from the branches overhead. Above the ceaseless surface they stand—trees, cane, vines—rootless, severed from the earth, spectral above a scene of immense yet circumscribed desolation filled with the voice of the waste and mournful water” (FAULKNER, 2010, p. 82).

incompletos, trazendo incoerência ao discurso pela ausência de complementação; e pela fragilização da cadeia anafórica, que possibilita a coesão do enunciado por meio da repetição e da retomada (TODOROV, 1980, p. 79-80):

[...] uma terceira propriedade desses discursos pode ser ligada às perturbações do funcionamento metalinguístico: é a ausência de uma hierarquia perceptível entre os segmentos que compõem o discurso. Essa estrutura hierárquica do discurso manifesta-se antes de tudo pelo que se poderia chamar de *balizadores* que descrevem o resto do discurso, explicitando assim as relações de hierarquia (TODOROV, 1980, p. 79-80).

Sendo assim, julgamos possível estabelecer um paralelismo semântico entre este discurso fragmentado e o fluxo faulkneriano das águas em *Enquanto agonizo* (2010). Desse modo, o sema do rio, sua forma delgada e fluxo de água barrenta, repleta de lodo, galhos e troncos, remete ao fluxo de linguagem do esquizofrênico, permeado de ruídos que interferem em sua coesão e coerência, fragilizado em seu tônus referencial. A partir disso, o leito do rio em *Enquanto agonizo*, “[...] *tendendo da direita para a esquerda*” (FAULKNER, 2010, p. 122, grifo nosso), metaforiza também a linguagem de Darl, nunca puramente objetiva, mas lírica, subjetivada, polissêmica, prestes a romper a crosta frágil de sua própria sintaxe organizadora. Nesse sentido, nossa hipótese corrobora Bachelard (1997), para quem

a água é a senhora da linguagem fluída [...], da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. Portanto, não hesitaremos em dar seu pleno sentido à expressão que fala da qualidade de uma poesia fluida e animada, de uma poesia que escoia da fonte (BACHELARD, 1997, p. 193).

Freedman (1971) postula que a narrativa poética, ao moldar sua tessitura imagética, promove a fusão do lirismo com a materialidade de enredo, ações e personagens bem delineados, efetuando a redução do mundo à perspectiva lírica, equivalente ao eu-poético do poema (FREEDMAN, 1971, p. 1). No trecho destacado, há a predominância de figuras enfeixadas por um campo isotópico do silêncio: “murmúrio”, “silenciosos”, “adormecimento”, “meditativo”. Assim, a loucura de Darl projeta-se no fluxo das águas do rio, visto que a clivagem psíquica enfrentada pelo narrador no final do romance também encontra-se em latência, silenciosa, em um pródomo prestes a eclodir, como se “[...] alguma coisa enorme e viva acordasse” (FAULKNER, 2010, p. 118). Dessa maneira, depois de atravessar o fluxo das águas e a espessura semântica da própria linguagem, Darl finalmente atinge a insanidade. Para Brooks (1990), “[...] at this point the disintegration of Darl’s

personality has become complete. Darl now sees himself as object as well as ego – as object rather than ego”<sup>73</sup> (BROOKS, 1990, p. 147).

A obra de Faulkner instaura uma gramática fluvial, articulada à geografia e aos espaços do condado do estado de Mississippi e ao condado de *Yoknapatawpha*. Uma hidrografia poética de rios, regatos e riachos que mobilizam sentidos articulados à composição da narrativa. Assim, do mesmo modo como em *O som e a fúria* (2004), o leito do riacho no qual as crianças Compson brincam configura-se corpúsculo hidrográfico no qual rupturas temporais bruscas ocorrem, ou em *Palmeiras selvagens* (2003), romance no qual a inundação apocalíptica do rio Mississippi (o “pai das águas”, na língua *Chickasaw*), estabelece um contraponto à figura de um preso que passa seus dias à deriva no bote, o fluxo do rio em *Enquanto agonizo* metaforiza a linguagem de Darl, nunca referencial e puramente objetiva, mas lírica, subjetivada, esquizoide, cheia de troncos e galhos, prestes a romper a crosta frágil de sua própria sintaxe organizadora.

### 3.4. O sim à loucura

Depois da travessia do rio, que representa o batismo final de Darl na polissemia de sua linguagem (já que o narrador nunca mais retornará ao rio), e metáfora para o périplo que o levará em direção à loucura, a viagem da família prossegue. Depois de serem recebidos pelos Gillespie para pernoitar na propriedade, Darl atea fogo ao celeiro que abriga o caixão de Addie, acontecimento narrado em seu décimo sétimo monólogo:

Quando chego à frente, ele [Jewel] está lutando com Gillespie; um em roupa de baixo, o outro nu. São como duas figuras num friso grego, isolados de toda realidade pelo brilho vermelho. [...] O som do incêndio ficou bem pacífico agora, como aconteceu com o som do rio. [...] Durante um momento [Jewel] levanta o olhar para fora em nossa direção através de uma chuva de palha queimando como uma cortina de contas em chamas, e posso ver sua boca ganhar forma enquanto grita meu nome<sup>74</sup> (FAULKNER, 2010, p. 185).

<sup>73</sup> “Neste ponto, a desintegração de Darl se torna completa. Darl agora vê a si mesmo tanto como objeto quanto ego – mais objeto do que ego” (BROOKS, 1990, p. 147, tradução nossa).

<sup>74</sup> “When I reach the front, he is struggling with Gillespie; the one lean in underclothes, the other stark naked. They are like two figures in a Greek frieze, isolated out of all reality by the red glare. [...] The sound of it has become quite peaceful now, like the sound of the river did. [...] For an instant he looks up and out at us through the rain of burning hay like a portière of flaming beads, and I can see his mouth shape as he calls my name” (FAULKNER, 2010, p. 126-8).

Brooks (1990) afirma que a atitude do narrador é na realidade uma tentativa de parar a viagem dos Bundren (BROOKS, 1990, p. 145). No entanto, se levarmos em conta que Darl é o filho rejeitado de Addie, e que sentimentos de ódio, raiva e frustração muito provavelmente foram canalizados em sua relação com a mãe, pode-se considerar que a o incêndio no celeiro seja na realidade uma tentativa de fazer com que Addie morra mais uma vez, metaforicamente.

Além disso, considerando-se que o corpo de Addie exala o cheiro de putrefação na carroça, a tentativa de Darl em cremar o corpo da mãe pode ser analisada como um esforço de purificação, já que para Bachelard (2008), “O odor é uma qualidade primitiva, imperiosa, que se impõe pela presença [...]. O fogo purifica tudo, porque suprime os odores nauseabundos. [...] o fogo separa as matérias e aniquila as impurezas materiais” (BACHELARD, 2008, p. 151). Assim, à seu modo, o incêndio provocado por Darl pode ser considerado uma tentativa de cerimônia de cremação, e abre dois planos de categorização do olhar do outro sobre ele: Darl é considerado um criminoso, pelos Gillespie; e um louco, pelo resto da família, que o enviará ao manicômio da cidade de Jackson. No entanto, Jewel consegue retirar o caixão do celeiro em chamas.

Em seu último monólogo (décimo nono), Darl narra a viagem de trem em companhia dos agentes que o levam para o manicômio. A clivagem que fraturou sua psique faz com que o narrador se refira à si mesmo na terceira pessoa: “Darl foi para Jackson. Eles o colocaram no trem, rindo, as cabeças virando como corujas ao vê-lo passar. ‘Do que você está rindo?’, eu disse. “Sim sim sim sim sim”<sup>75</sup> (FAULKNER, 2010, p. 212). O narrador prossegue:

Eles escolheram dois assentos para que Darl pudesse sentar na janela e rir. Um deles sentou ao lado dele, o outro de frente para ele, viajando de costas. Um deles tinha que viajar de costas porque o dinheiro público tem uma cara para cada verso e um verso para cada cara o que é incesto. [...] Sim sim sim sim sim sim<sup>76</sup> (FAULKNER, 2010, p. 212).

Como se a subjetividade fragmentada de Darl abrigasse muitos eus líricos, que dizem sim à loucura, mais ou menos como faz Molly Bloom no final de *Ulysses* quando diz sim à

<sup>75</sup> “Yes yes yes yes” (FAULKNER, 2010, p. 146).

<sup>76</sup> “They pulled two seats together so Darl could sit by the window to laugh. One of them sat beside him, the other sat on the seat facing him, riding backward. One of them had to ride backward because the state’s money had a face to each backside and a backside to each face, and they are riding on the state’s money which is incest. [...] Yes yes yes yes yes” (FAULKNER, 2010, p. 146).

vida, Darl termina sua jornada poética em direção à insanidade: “Darl é nosso irmão, nosso irmão Darl. Nosso irmão Darl numa jaula onde, suas mãos pousam levemente nas tranquilas frestas das grades, olhando para fora ele solta espuma pela boca (FAULKNER, 2010, p. 213).

A última frase de seu monólogo é mais um amontoado de proposições afirmativas: “Sim sim sim sim sim sim sim” (FAULKNER, 2010, p. 213). É interessante notar que a quantidade de “sims” que supuram da clivagem psíquica de Darl equivalem ao número de monólogos narrados por ele, no total de dezenove. Desse modo, julgamos que Darl diz sim à loucura e também diz sim à perda da linguagem composta de significantes e significados, opaca, arbitrária, repleta de lacunas, por meio da qual o narrador descrevia os espaços, os seres, as relações, os gestos, os afetos.

“Quem sabe quanto da boa poesia no mundo veio da loucura, e quem sabe quanta superperceptividade – um louco não teria?”, perguntou-se um ambíguo Faulkner, ao ser questionado em uma entrevista se Darl era louco ou não (FAULKNER *apud* BLOOM, 2017, p. 472). As palavras de Faulkner ecoam o monólogo de Cash referindo-se a Darl no final do romance: “Às vezes não tenho tanta certeza de quem tem o direito de dizer quando uma pessoa está louca e quando não. Às vezes penso que nenhum de nós é totalmente louco e que nenhum de nós é totalmente são”<sup>77</sup> (FAULKNER, 2010, p. 194). Segundo Urgo (1988),

No capítulo final, ele abandona inteiramente sua perspectiva pessoal e fala na terceira pessoa. Através de sua risada, ele diz ‘não’ à toda vida – aos absurdos tornados emblemáticos por viajar de costas no trem que se movimenta para a frente, à família que o enviou a Jackson, a ele mesmo, e faz isso pela repetição paradoxal, ‘sim sim sim sim sim’. É uma espécie de risada libertadora, uma risada grotesca que o purifica e o absolve, mas que também o desqualifica da compreensão e o remove, como diz Cash, ‘deste mundo’<sup>78</sup> (URGO, 1988, p. 18-9, tradução nossa).

Darl é o poeta *arcade-moderno* dos abismos, dos significantes, dos objetos e da loucura. Sua linguagem instaura uma poética do agrário, ou seja, a mobilização de temas e figuras

<sup>77</sup> “Sometimes I ain’t so sho who’s got ere a right to say when a man is crazy and when he ain’t. Sometimes I think it ain’t none of us pure crazy and ain’t none of us pure sane until the balance of us talks him that-a-way. It’s like it ain’t so much what a fellow does, but it’s the way the majority of folks is looking at him when he does it” (FAULKNER, 2010, p. 134).

<sup>78</sup> “In his final chapter, he abandons his personal perspective entirely and speaks in the third person. Through his laughter, he says ‘no’ to all of life - to the absurdities made emblematic by riding backward on the forward-moving train, to the family that has committed him to Jackson, and to himself and does so by the paradoxical repetition, ‘yes yes yes yes yes.’ His is a kind of liberating laughter, a grotesque laughter that purifies him and absolves him, but which also dis-qualifies him from comprehension and removes him, as Cash says, from ‘this world’”<sup>78</sup> (URGO, 1988, p. 18-9).

unidas por uma semântica do rural e do arcaico, na tentativa de expressar o poético, como na cena em que Darl descreve o crepúsculo sob a chuva como um “ovo de galinha ensanguentado”, quando descreve os olhos de Jewel como “madeira clara no rosto avermelhado”, ou ainda quando narra o momento em que Addie inspeciona pela janela a construção de seu próprio caixão (FAULKNER, 2010, p. 44). Trata-se de imagens e metáforas que Darl mobiliza, materialidades líricas do universo agrário de *Yoknapatwpha*. Darl expressa o poético em descrições subjetivas da natureza, para além da elaboração de imagens provenientes do fisiologismo primitivo do mundo de Faulkner. E assim, a um passo da dissolução da linguagem, narrar o inexpressivo que está além da loucura.

#### 4. O SOM E A FÚRIA: RUÍDOS, FAMÍLIA, DESAGREGAÇÃO

*Pinus virginiana*  
*Ulmus crassifolia*  
*Acer saccharinum*  
*Quercus myrtifolia*  
*Prunus augustifolia*

[...] não olhei para trás as pererecas não ligaram para mim a luz cinzenta feito musgo nas árvores chuvizando mas assim mesmo não ia chover depois de algum tempo virei-me voltei para junto do bosque assim que cheguei lá voltei a sentir o cheiro de madressilva vi as luzes do relógio do fórum e o brilho da cidade o quadrado no céu e os salgueiros escuros à beira do riacho e a luz nas janelas da mãe a luz ainda acesa no quarto de Benjy e me abaixei para passar pela cerca e atravessei o pasto correndo eu corria na grama cinzenta em meio aos grilos a madressilva cada vez mais forte [...].

FAULKNER, 2004, p. 150-1.

No ano de 1950, Jackson Pollock, uma das balizas do expressionismo abstrato norte-americano, concebeu um mural de grandes dimensões intitulado *One: Number 31*, estabelecido posteriormente como uma de suas obras mais conhecidas. Sobre um fundo pálido cor de açafraão, Pollock traz à tona, por meio do dinamismo e das pulsões mobilizadas no processo do *dripping* e da *action painting*, um padrão de grandes lastros verticalizados nas cores negra, cinza e azul, entre os quais acomoda-se um cipoal intrincado de supurações, respingos e gotejamentos feitos na cor branca, e que trazem coesão e contraste à tela.

Como um micro (ou macro) cosmo do caos, do abstrato, do não-lugar e da pulsão, Pollock compôs uma tela na qual os significantes, a desordem imagética, as representações de linguagem e as estruturas arcaicas do inconsciente convergem no desenho mimético do plasma da realidade no qual os indivíduos estão imersos, captando desta substância apenas uma parte ínfima, em suas vidas cotidianas.

Desse modo, *One: Number 31* é a representação abstrata daquilo que vemos e do que não vemos, como uma sub-realidade incrustada no bojo das materialidades, sob o claro e o escuro, a luz e a sombra, a ordem e o caos. Como na peça musical *Gesang der Jünglinge* ou *Canto dos Adolescentes na Fornalha Ardente*, criada pelo compositor alemão de vanguarda Karlheinz Stockhausen em 1956, e que acopla ruídos, silêncios, sons minimalistas, corais infantis e atmosferas, além de “[...] fragmentos fonéticos e [...] uma massa tremulante de som



eletrônico, que vai desde erupções a ruídos sintetizados” (ROSS, 2009, p. 416), sob a aparente desordem da tela de Pollock estão subjacentes, como um palimpsesto de fúria e som, camadas de significados que se movimentam e se atualizam a partir das subjetividades que elas mesmas mobilizam.

Recuperamos a tela de Jackson Pollock como proposta de analogia imagética para a consciência convulsiva e fluxos de consciência desorganizados dos narradores de *O som e a fúria* e *Enquanto agonizo*, de William Faulkner: verdadeiros *puzzles* de linguagem, tempos embaralhados, fragmentação subjetiva, diálogos, imagens poéticas, ritmo e sonoridades, que rodopiam sobre sua própria circularidade, da mesma forma como o cosmos do poema remete o tempo todo à sua própria estrutura. Dessa forma, como licença poética, julgamos que Faulkner realiza no emaranhado de linguagem de alguns de seus narradores aquilo que Pollock fez pictoricamente em sua tela.

Assim, seis anos após o aparecimento de *One: Number 31*, Faulkner, em entrevista à revista literária francesa *Paris Review* (2011), foi questionado sobre a gênese de *O som e a fúria*, publicado em outubro de 1929, considerado pela crítica como um de seus romances mais importantes. Matizando os tons de voz entre rispidez e solenidade durante a conversa com a jornalista Jean Stein, Faulkner ressaltou que esta foi a obra cuja concepção mais lhe “causou dor e angústia” (STEIN, 2011, p. 20).

Segundo Faulkner, a ideia para o romance teria surgido a partir de uma imagem mental, de consistência onírica: “A imagem era dos fundilhos enlameados da calcinha de uma menina, trepada numa pereira, de onde ela podia ver, através de uma janela, o lugar onde transcorria o funeral de sua avó” (STEIN, 2011, p. 20). O autor teria tentado escrever a partir de pontos de vista distintos, focalizando a mesma história: “Eu a escrevi diferente cinco vezes, tentando contar a história [...] para me livrar do sonho que poderia continuar a me angustiar até que eu o fizesse” (STEIN, 2011, p. 19):

Tinha já começado a contar a história através dos olhos da parva menina, quando senti que seria mais efetiva se contada por alguém capaz somente de saber o que estava acontecendo, mas não o motivo. Vi que ainda não tinha contado a história. Tentei fazê-lo novamente, contando a mesma história através dos olhos de um outro irmão. Ainda não foi desta vez. Conteí-a, pela terceira vez, através dos olhos do terceiro irmão. Ainda não acertei. Tentei reunir as partes e preencher as lacunas tornando-me o narrador. Ela, ainda assim, não ficou completa, nem depois de quinze anos depois de publicado o livro, quando escrevi, como apêndice de outro livro, o esforço final para

contar a história, tirando-a de minha mente, de modo que eu próprio pudesse me libertar dela e ter um pouco de paz. (STEIN, 2011, p. 20)

A preocupação de Faulkner com a geometria estrutural de *O som e a fúria* (2004) já revela parte da fragmentação narrativa que torna essa obra uma das mais instigantes e complexas do século XX. O romance narra, a partir de quatro perspectivas diferentes, o processo de desagregação moral e econômica dos Compson, família de passado aristocrata da região sul dos Estados Unidos, cuja ruína ocorre devido à incapacidade de seus membros em adaptar-se à nova conjuntura social e histórica que se instala no Sul após a derrota na Guerra Civil Americana. Apesar da angústia gerada no processo de gênese da narrativa, Faulkner referiu-se a *O som e a fúria* como o favorito de seus romances: “[...] Devo julgá-la [como a obra] que me causou mais dor e angústia, assim como a mãe ama o filho que se tornou ladrão ou assassino mais do que aquele que se tornou padre”<sup>79</sup> (STEIN, 2011, p. 19).

Representada como a fulguração final de dinastias e genealogias familiares antigas, que remontam ao período de colonização das regiões sul e central dos Estados Unidos na passagem dos séculos XVII a XVIII, a família Compson entra em estágio embrionário no ano de 1699, por meio de Ikkemotube, o primeiro antepassado, até a convulsão final no ano de 1933, quando Jason, o último filho “mentalmente são” (FAULKNER, 2004, p. 326), depois da morte da mãe, interna o irmão deficiente mental no hospital psiquiátrico da cidade de Jackson e vende o terreno em que se situa a propriedade da família, indo viver em um quarto-e-sala no andar superior de uma loja de produtos agrícolas.<sup>80</sup>

Benjy, o primeiro narrador do romance, cujo *motif* da deficiência mental articula-se organicamente ao título da obra, configura-se como síntese das palavras *som* e *fúria*, retiradas da peça *Macbeth*, de William Shakespeare, na qual Macbeth monologa: “Life is a shadow [...] It is a tale; told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing” (SHAKESPEARE *apud* BRASIL, 1992). Ainda que Faulkner ressaltasse posteriormente que “[...] eu as adotei, sem refletir logo que o resto da citação shakespeariana se aplicava muito bem, senão melhor, à minha sombria história de loucura e de ódio” (BRASIL, 1992, p. 139).

---

<sup>79</sup> “[...] I must judge it on the basis of that one which caused me the most grief and anguish, as the mother loves the child who became the thief or murderer than the one who became the priest” (FAULKNER *apud* HOFFMAN, 1961, p. 49).

<sup>80</sup> Em 1946, a pedido de Malcolm Cowley, Faulkner escreveu um apêndice para *O som e a fúria*, publicado na antologia *The Portable Faulkner*, no qual relata o que teria acontecido aos membros da família Compson, depois do estertor final do clã. A pedido de Faulkner, o apêndice passou a ser incluído em todas as edições subsequentes do romance.

Entretanto, no objetivo de mobilizarmos estratos de análise, pode-se considerar que o ano de 1929, quando o romance foi publicado, ainda encontrava-se sob a influência das vanguardas artísticas do começo do século XX, isto é, o futurismo, dadaísmo, cubismo, expressionismo e surrealismo. As vanguardas propunham novas formas de representação da realidade, questionavam o ideário burguês em torno da arte, e estavam atreladas aos novos conhecimentos oriundos da filosofia, história e psicanálise, mimetizando a crescente descentralização do sujeito em face de um mundo cada vez mais complexo e fragmentado.

Neste período, a música clássica já vinha sendo revolucionada há alguns anos. Compositores como o austríaco Arnold Schönberg, criador do dodecafonismo, que consiste no “[...] método de compor com doze sons que se relacionam apenas entre si” (ROSS, 2009, p. 211), além de Ígor Stravinski, Béla Bartók e John Cage, propunham novos padrões de organização de composições clássicas, acrescentando componentes estranhos às suas peças e desorganizando a disposição convencional das notas, em escolhas estéticas que objetivavam a desestabilização do ouvinte tradicional de música.

Anos depois, no contexto pós Segunda Guerra Mundial, os ruídos da parafernália eletrônica de Karlheinz Stockhausen, hoje considerado o pai da música eletrônica moderna, em composições como *Gruppen*, de 1956, além da música concreta do francês Edgard Varèse em *Poème Électronique*, de 1958, mimetizavam sonoramente a *fragmentação* do indivíduo moderno, herói problemático jogado em um mundo cada vez mais dinâmico e tecnológico, palco das grandes carnificinas. Um lugar repleto de sons da modernidade, como as árvores e a grama que zumbem no fluxo de consciência de Benjy Compson, a partir da cristalização de imagens animistas e esquizoides como “[...] a vala saiu do mato que zumbia” (FAULKNER, 2004, p. 35).

Sendo assim, as palavras *som* e *fúria* do belo título dado por Faulkner a seu romance podem ser analisadas pela chave da música de vanguarda praticada no início do século XX e no pós-guerra, composições permeadas por ruídos analógicos, diagramações de sons industriais, silêncios *cageanos* pontuais, ou seja, sons que mimetizam a metrópole, os carros, as máquinas, trens e indústrias, os sons do mundo moderno e o barulho da fragmentação e dissolução subjetiva do homem do século XX, tantas vezes condensado na onomatopeia marinettiana. A *fúria* inscreve-se justamente nessa rapidez, nesse “[...] puro som, uma agonia sem olhos e sem língua” da modernidade (FAULKNER, 2004, p. 310). Tais ruídos foram gradualmente atingindo as estruturas sociais, históricas e culturais da região sul dos Estados Unidos, e a obra de Faulkner preocupa-se fundamentalmente com a representação desse movimento de contaminação.

Aliás, a própria estrutura do romance de Faulkner é permeada por ruídos, no sentido de que ela não se configura como uma estrutura linear, nem no plano diegético, nem no plano do discurso (GENETTE, 1995). Pelo contrário, a forma polifônica de *O som e a fúria*, esfacelada em quatro partes, sendo as duas primeiras enxertadas com grandes experimentações de linguagem, sedimenta-se como um corpo poroso, poético e metalinguístico, no qual os sons lentos e estáticos da desagregação da família Compson e, por conseguinte, de toda a conjuntura histórico-social do sul dos Estados Unidos, encontram sua base de sustentação.

A família Compson é formada por Jason Lycurgus Compson, o pai; Caroline Bascomb, a mãe, e pelos quatro filhos: Quentin, o primogênito, Caddy, a única mulher dentre os irmãos, Jason, o terceiro filho, e por último Benjy, o filho mais novo e deficiente mental. Fraturado em quatro partes distintas, calcadas em datas diferentes, cada uma delas nos apresenta um narrador específico, no caso o já referido Benjy, e os outros irmãos Quentin e Jason, sendo que Faulkner emancipa cada narrador com uma sintaxe e discurso próprios, no intuito de representar a mente anamórfica e obsessiva dos três irmãos. Na disposição final do romance, as datas aparecem embaralhadas cronologicamente, nesta ordem: 07 de abril de 1928; 02 de junho de 1910; 06 e 08 de abril de 1928.

No primeiro dia, 07 de abril de 1928, o enunciado narrativo centraliza-se na voz de Benjy, um deficiente mental de trinta e três anos, que parou de evoluir mentalmente aos três anos de idade. Benjy, durante a infância, foi muito apegado à Caddy, que posteriormente casou-se com um banqueiro do estado de Indiana, abandonando a família. Assim, o narrador permanentemente relembra momentos ao lado da irmã e episódios relativos à história da família, por meio de analepses abruptas (GENETTE, 1995; REIS & LOPES, 1988), desencadeadas por sons, imagens, cheiros e objetos.

O segundo dia, 02 de junho de 1910, opera um salto temporal em direção ao passado, e apresenta Quentin Compson, o primogênito da família, narrando seus últimos instantes de vida. Rapaz intelectualizado, aluno da Universidade de Harvard e obsedado por pensamentos incestuosos em relação à Caddy, Quentin comete suicídio ao anoitecer deste dia, se afogando nas águas de um rio. Uma das características principais deste narrador é a sua intolerância metafísica ao tempo: Quentin sente necessidade de fugir da temporalidade cronológica, e este anseio é metaforizado na cena em que o narrador quebra seu relógio de pulso de encontro à quina da cômoda de seu quarto em Harvard (FAULKNER, 2004, p. 77).

O terceiro dia, 06 de abril de 1928 é dedicado à voz de Jason, o mais perverso e ganancioso dos irmãos Compson. Jason é um homem solteiro ressentido e desprovido de moralidade, que odeia a família e estabelece relações neuróticas com a mãe, dona Caroline. Jason odeia Caddy e a sobrinha Quentin (batizada com o mesmo nome do tio), de quem rouba o dinheiro que é mensalmente enviado pela mãe para auxiliar nas despesas da garota. No dia 07 de abril (correspondente à narrativa de Benjy), a sobrinha recupera o dinheiro e foge da casa da família em companhia de um artista local, pulando da janela para uma grande árvore no jardim (FAULKNER, 2004, p. 71).

Na quarta e última parte do romance, a narrativa não se sustenta pela utilização de monólogo interior e fluxo de consciência, mas ocorre um deslocamento de focalização (REIS & LOPES, 1988), já que o narrador que se manifesta é de tipo heterodiegético e focaliza o cotidiano de Dilsey, empregada negra dos Compson. Essa quarta parte apresenta-se de maneira objetiva e na terceira pessoa do discurso, tendo a função de organizar narrativamente as três primeiras, iluminando pontos obscuros.

Caddy, considerada o eixo motriz de *O som e a fúria* (BLEIKASTEN, 1990, p. 49), não possui voz individualizada no escopo do romance, e é narrada a partir da consciência de seus três irmãos. Figurando como uma das grandes personagens da literatura, seguramente uma inspiração para a transgressora Ana, do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, durante a adolescência Caddy dá vazão a seus impulsos sexuais como válvula de escape às demandas familiares (FAULKNER, 2004, p. 66-7).

Os Compsons, atrelados a códigos de moral associados à virgindade feminina, tentam conter Caddy, mas ela se envolve com Dalton Ames, que tira sua virgindade. Nesta perfuração do hímen da personagem, esboroa-se metaforicamente todo o conjunto de tradições obsoletas do sul dos Estados Unidos frente ao processo de modernização latente. Grávida de outro homem, Caddy se casa com Herbert Head, que a abandona em seguida. Quentin, a filha de Caddy, permanece morando com a família enquanto a mãe parte para Paris, onde “[...] nunca mais se teve notícia dela” (FAULKNER, 2004, p. 321).

É imprescindível ressaltar a importância de Caddy na economia narrativa de *O som e a fúria*, já que os monólogos interiores de Benjy, Quentin e Jason centralizam-se de maneira doentia em sua figura. Para Benjy, Caddy funciona como substituta do amor materno que ele nunca teve; para Quentin, como objeto incestuoso, e para Jason, como fonte de renda. Nesse sentido, Michael Millgate (1961) diagnostica a obsessão dos irmãos Compson por Caddy como “[...] cada um em sua diferente, porém completamente egoísta e auto-centrada maneira.

Nenhum deles é capaz de amá-la. Cada um deseja impor sobre ela, para seus propósitos egoístas, um padrão rígido e restritivo”<sup>81</sup> (MILLGATE, 1961, p. 33, tradução nossa).

Millgate assinala ainda a importância espectral da personagem, no sentido de *O som e a fúria* ser basicamente “[...] o livro e a tragédia de Caddy [...] ou como Faulkner mesmo insistiu, a tragédia de duas mulheres perdidas, de Caddy e Quentin, a mãe e a filha”<sup>82</sup> (MILLGATE, 1961, p. 33, tradução nossa). Desse modo, Caddy figura como mola propulsora da amplitude poética nos monólogos interiores de Benjy e Quentin analisados nesta dissertação. *O som e a fúria* nos conduz aos atmosféricos cômodos da casa da família Compson, espaço de ruptura e decomposição não apenas moral e econômica, mas também mental, já que a circunscrição do romance delimita-se pelo fluxo emocional delirante de seus narradores.

Neste sentido, a diegese rodopia continuamente em um mosaico escuro e movediço, cujas formas modificam-se no compasso narrativo, já que dois quartos deste romance são sustentados na representação de fluxos de linguagem de consistência esquizoide, fragmentados ou objetivos, como no caso do monólogo de Jason, coadunando-se às assertivas de Olga Vickery (2014), para quem “A consciência de um personagem se torna o agente real iluminando e sendo iluminada pela situação central [...]”, qual seja, “[...] Caddy e a perda de sua virgindade”<sup>83</sup> (VICKERY, 2014, p. 325, tradução nossa).

Assim, as duas primeiras partes de *O som e a fúria* apresentam-se paradoxalmente como núcleos narrativos fechados e coesos na própria porosidade e fragmentação, impermeáveis ao mundo exterior, porém imantados pela própria estrutura e denso magma poético, tornando a verdade essencial do romance apenas uma questão cambiante de perspectiva, que se alterna a todo instante.

Nas paredes da casa da família Compson onde, de acordo com as percepções poético-esquizóides do deficiente mental Benjy “[...] o fogo subia e descia” (FAULKNER, 2004, p. 60), ressoam as complexas relações intersubjetivas sustentadas por seus membros, relações permeadas pela loucura, pela neurose, representada na figura de dona Caroline, a mãe

---

<sup>81</sup> “[...] each in his different but wholly selfish and self-centered way. None of them is capable of loving her. Each wants to impose upon her, for his own selfish purposes, a rigid and restrictive pattern” (MILLGATE, 1961, p. 33).

<sup>82</sup> “[...] Caddy’s book and Caddy’s tragedy – or as Faulkner himself insists, the tragedy of ‘two lost women’, of Caddy and Quentin, the mother and the daughter” (MILLGATE, 1961, p. 33).

<sup>83</sup> “The consciousness of a character becomes the actual agent illuminating and being illuminated by the central situation [...] Caddy and her loss of virginity” (VICKERY, 2014, p. 325).

chantagista, pelo ódio, ganância, incesto, e pelo alcoolismo, válvula de escape para o sr. Jason Lycurgus, o pai, e que culminam finalmente na extinção do clã.

Devido à estrutura e temas complexos, *O som e a fúria* acumulou camadas e camadas de sedimento crítico desde sua publicação. Um dos ensaios medulares para a compreensão deste romance é “The Sound and The Fury: A Study in Perspective”, de Olga Vickery (2014). Nele, a autora analisa o padrão estrutural dessa narrativa como um conjunto de perspectivas enfiadas semanticamente pela “[...] relação entre o ato e a apreensão humana do ato, entre o evento e a interpretação”<sup>84</sup> (VICKERY, 2014, p. 325):

Relacionadas ao foco central, cada uma das três seções apresenta uma versão dos mesmos fatos que é, ao mesmo tempo, a verdade e uma completa distorção da verdade. [...] Esta relação não é de maneira alguma rígida ou inflexível, mas uma questão de mudança de perspectiva, já que, em um sentido, cada homem cria sua própria verdade. Isso não significa que a verdade não exista ou que seja fragmentária ou irreconhecível; apenas insiste que a verdade é uma questão tanto da voz do coração quanto da lógica da mente<sup>85</sup> (VICKERY, 2014, p. 325, tradução nossa).

Desse modo, *O som e a fúria* narra o processo de dissolução familiar dos Compson a partir de duas vertentes: a objetiva, focalizada no que realmente aconteceu e articulada à quarta parte do romance dedicada à Dilsey, e uma parte subjetiva, focalizada pelas mentes obsessivas de Benjy, Quentin e Jason.

Consoante à Vickery, Millgate (1966) postula que a divisão de *O som e a fúria* em quatro partes pode ser analisada como “[...] exemplificando diferentes níveis de consciência, diferentes modos de apreensão ou cognição, estados contrastantes de inocência e experiência”<sup>86</sup> [...] (MILLGATE, 1966, p. 98, tradução nossa). A afirmação de Millgate toma sentido quando atentamos que Benjy, Quentin e Jason são inteiramente distintos entre si, cada qual apresentando uma voz narrativa específica. Além disso, o crítico define os temas do romance como sendo

---

<sup>84</sup> “[...] relation between the act and man’s apprehension of the act, between the event and the interpretation” (VICKERY, 2014, p. 325).

<sup>85</sup> “As related to the central focus, each of the first three sections presents a version of the same facts which is at once the truth and a complete distortion of the truth. [...] This relation is by no means a rigid or inelastic thing but is a matter of shifting perspective, for, in a sense, each man creates his own truth. This does not mean that truth does not exist or that it is fragmentary or that it is unknowable; it only insists that truth is a matter of the heart’s response as well as the mind’s logic” (VICKERY, 2014, p. 325).

<sup>86</sup> “[...] exemplifying different levels of consciousness, different modes of apprehension or cognition, contrasted states of innocence and experience” (MILLGATE, 1966, p. 95).

a multivalência da verdade, ao menos com a persistente e talvez necessária tendência do indivíduo em tornar a verdade algo pessoal: cada indivíduo, apreendendo algum fragmento da verdade, apodera-se deste fragmento como se fosse toda a verdade e o elabora em uma visão total de mundo, rigidamente exclusiva e, portanto, totalmente falaciosa [...]. Isto forma uma parte essencial da concepção dramatizada por Faulkner através dos monólogos interiores das três primeiras seções de *O som e a fúria*<sup>87</sup> [...] (MILLGATE, 1966, p. 95, tradução nossa).

Desse modo, cada um dos irmãos Compson apresenta uma versão da extinção da família, matizando cada parte com suas subjetividades fragmentadas e líricas, representadas em “[...] uma narrativa que remete apenas à sua própria estrutura, de acordo com as leis da função poética” (TADIÉ, 1978, p. 23). Assim, julgamos que a poeticidade de *O som e a fúria* realiza-se por meio da mobilização geológica de tempos justapostos, sintaxe fragilizada no que diz respeito às suas próprias leis, e na ausência de pontuação, que estabelece um ritmo narrativo particular.

Para Bleikasten (1990), recuperando as tentativas de Faulkner na gênese do romance, o “[...] fracasso informa o próprio padrão do romance, já que suas quatro seções representam tentativas vãs de contar a história”<sup>88</sup> (BLEIKASTEN, 1990, p. 45, tradução nossa). Assim, para o crítico, *O som e a fúria* consiste em uma falha perpétua na tentativa de narrar, como se Benjy e Quentin estivessem o tempo todo apenas “[...] tentando dizer” (FAULKNER, 2004, p. 52). Sundquist (2014) por sua vez, ressalta que *O som e a fúria* trata basicamente sobre “[...] a integridade falha [...] na família Compson, no sonho sulista, no romance como forma

Em relação aos temas, Volpe (1967) assinala que “Um trágico senso de perda é tão predominante e penetrante em cada parte [...] que pode ser considerado o tema básico do romance – um tema similar à *Terra Devastada*, de Eliot [...]” (VOLPE, 1967, p. 95, tradução nossa). Sundquist (2014) por sua vez, ressalta que *O som e a fúria* trata basicamente sobre “[...] a integridade falha [...] na família Compson, no sonho sulista, no romance como forma convencional”<sup>89</sup> (SUNDQUIST, 2014, p. 387, tradução nossa). Nesse sentido, a narrativa

---

<sup>87</sup> “[...] the multivalence of truth, at least with man’s persistent and perhaps necessary tendency to make truth a personal thing: each man, apprehending some fragment of the truth, seizes upon that fragment as though it were the whole truth and elaborates it into a total vision of the world, rigidly exclusive and hence utterly fallacious. This forms an essential part of the conception which Faulkner dramatized through the interior monologues of the first three sections of *The Sound and The Fury* [...]” (MILLGATE, 1966, p. 95).

<sup>88</sup> “[...] failure informs the very pattern of the novel, since its four sections represent so many vain attempts at getting the story told” (BLEIKASTEN, 1990, p. 45).

<sup>89</sup> “[...] the failed integrity – in the Compson family, the Southern dream, the novel as a conventional form” (SUNDQUIST, 2014, p. 387).



constitui-se como uma estrutura palimpsêstica de ocasos: a derrocada da família Compson, mas também a decadência de um modelo histórico de relações e do próprio romance como estrutura tradicional.

#### 4.1. Benjy Compson: uma narrativa poético embrionária

*Pinus glabra*  
*Ulmus americana*  
*Acer rubrum*  
*Quercus laurifolia*  
*Liriodendron tulipifera*

*Nós nos abaixamos e atravessamos o jardim, as flores raspando na gente e estremecendo. O chão era duro. Subimos na cerca, onde os porcos estavam grunhindo e fungando. Eles devem estar tristes porque mataram um deles hoje, disse Caddy. O chão era duro, remexido e embolotado.*

FAULKNER, 2004, p. 6.

William Faulkner, na já mencionada entrevista à revista *Paris Review* (2011), ao ser perguntado sobre quais emoções Benjy lhe despertava como personagem, foi enfático: “[...] Benjy [é] um prólogo [...] Ele cumpre seu propósito e vai embora. [...] A única emoção que posso ter por Benjy é dor e pena de toda a humanidade” (STEIN, 2011, p. 21). Assinalamos a designação de Faulkner para Benjy: ele era um prólogo, isto é, uma voz análoga ao ato enunciativo e dramático de linguagem que, nas tragédias gregas, tinha a função de anunciar o tema da peça que seria apresentada. Faulkner faz uma associação mórbida para referir-se a este narrador-prólogo:

Você não pode sentir coisa alguma por Benjy, porque ele não sente nada. Pessoalmente, a única coisa que posso sentir por ele é a preocupação de que ele seja crível da maneira como o criei. Ele era um prólogo, como os coveiros nos dramas elisabetanos. Ele cumpre seu propósito e vai embora. Benjy é incapaz de fazer o bem ou o mal, porque não tinha conhecimento do que fossem o bem ou o mal (FAULKNER, 2011, p. 21).

---

É interessante notar o quanto a referência a Benjy como um prólogo traz de dilatação semântica ao personagem, enquanto narrador autodiegético (GENETTE, 1995). Realmente, é isto que ocorre na primeira parte de *O som e a fúria*: instantes axiais da história da família Compson, desorganizados de um ponto de vista cronológico, são narrados sob a perspectiva de Benjy: o funeral da avó, apelidada de *Damuddy* pelas crianças; as relações sexuais de Caddy com Dalton Ames e o posterior casamento, já grávida, com o banqueiro Herbert Head; o nascimento de Quentin, filha de Caddy; o suicídio do irmão Quentin, no dia 02 de junho de 1910; a morte do pai, Jason Lycurgus, em 1912; e finalmente, o roubo do dinheiro enviado mensalmente por Caddy à filha Quentin, e interceptado por Jason (HOFFMAN, 1966, p. 44). Esse conjunto de incidentes são lembrados por Benjy, ainda que ele, devido à sua deficiência mental, não entenda o que realmente está acontecendo, de um ponto de vista puramente cognitivo.

Benjy é um deficiente mental de trinta e três anos de idade, cujo encadeamento perceptivo e processo léxico-sintático de gênese da linguagem não estão submetidos a um padrão lógico de linearidade ou causalidade. Incapaz de articular linguagem falada, todo o material narrativo veicula-se por meio dos fluxos de consciência fragmentados deste narrador:

*Os ossos saíram redondos da vala, onde havia trepadeiras escuras na vala negra, e entraram no luar, como se algumas formas tivessem parado. Então todas elas pararam e estava escuro, e quando parei para começar ouvi de novo a mãe, e pés se afastando, e senti o cheiro também. Então veio o quarto, mas meus olhos se fecharam*<sup>90</sup> (FAULKNER, 2004, p. 34, grifos nossos).

No trecho destacado, torna-se difícil apreender o material diegético focalizado pelo narrador. A cena transcorre nos arredores da casa da família, próxima a uma vala, onde uma égua foi sacrificada por um dos empregados e urubus disputam o corpo do animal. A delimitação espacial, “quarto”, “luar”, “vala negra”, articulada às construções sinestésicas, “ouvi de novo a mãe”, “senti o cheiro”, além da formação de imagens animistas, “os ossos saíram redondos da vala”, “então veio o quarto”, instauram uma atmosfera mórbida e imagética, e tais elementos embaralham-se na mente de Benjy, que é incapaz de alinhá-los em uma sintaxe coerente e organizada no plano do discurso.

Como personagem, Benjy representa o estertor final do núcleo familiar, já que em decorrência de sua deficiência mental é considerado a “vergonha da família”, sendo

<sup>90</sup> “The bones rounded out of the ditch, where the dark vines were in the black ditch, into the moonlight, like some of the shapes had stopped. Then they all stopped and it was dark, and when I stopped to start again I could hear Mother, and feet walking fast away, and I could smell it. Then the room came, but my eyes went shut” (FAULKNER, 2014, p. 23).

impossibilitado de sair dos limites da propriedade Compson. Além disso, o narrador permanentemente constrói analogias mentais entre a figura da irmã e o perfume das árvores: “Você veio esperar a Caddy.” disse ela, esfregando as minhas mãos. “O que foi. O que é que você está querendo contar pra Caddy.” *Caddy tinha cheiro de árvore e de quando ela diz que a gente estava dormindo* (FAULKNER, 2004, p. 8, grifos nossos).

A associação mental feita por Benjy encontra respaldo nas assertivas de Humphrey (1976), para quem “[...] a principal técnica para controlar o movimento do fluxo da consciência na ficção tem sido uma aplicação dos princípios da livre associação psicológica” (HUMPHREY, 1976, p. 38). Segundo o autor, o mecanismo da *livre associação* consiste na capacidade de “[...] uma coisa [...] sugerir outra, através de uma associação de qualidades, em comum ou contrastantes, no todo ou em parte” (HUMPHREY, 1976, p. 38). Para Benjy, Caddy tem a fragrância úmida e fibrosa das árvores; assim que ela volta para casa, depois de manter relações sexuais “[...] como as negras no pasto nas valas no mato no cio no escuro com fúria no mato escuro” (FAULKNER, 2004, p. 89, itálico do autor), o cheiro de árvore de Caddy desaparece.

Tal associação feita pelo narrador é apenas uma das muitas que perpassam a narrativa, já que a arquitetura sinestésica de Benjy provém de estímulos exteriores registrados de maneira objetiva e descritos em uma linguagem rudimentar, articulando seu intrincado escopo psíquico ao mundo exterior: “Você acha que está indo para a cidade, é.” *Passamos no meio das folhas barulhentas. O portão estava frio. [...] Ele pôs minhas mãos nos meus bolsos. Eu ouvia o barulho das folhas. Sentia o cheiro do frio. O portão estava frio* (FAULKNER, 2004, p. 7, grifos nossos). Vickery (2014) postula corretamente que “[...] o mundo fechado que ele constroi para si mesmo a partir de várias sensações se torna [...] o relato mais distorcido da experiência. Ele apenas apresenta trechos de diálogos, trechos de cenas exatamente como ocorreram”<sup>91</sup> (VICKERY, 2014, p. 326, tradução nossa).

As sinestésias de Benjy funcionam como um gatilho deflagrador de analepses, isto é, recuos ao passado, por meio da memória. Parte da fortuna crítica de Faulkner já assinalou a importância das impressões sensoriais na narrativa da personagem. Para Hoffman (1961),

---

<sup>91</sup> “[...] The closed world which he builds for himself out of various sensations becomes [...] the most distorted account of experience. He merely presents snatches of dialogue, bits of scenes exactly as they took place” (VICKERY, 2014, p. 326).

Benjy “[...] é incapaz de abstrair ou generalizar [...] e pode reagir apenas a um determinado número de sensações fixas que se repetem várias vezes”<sup>92</sup> (HOFFMAN, 1961, p. 52).

Enredado em seu emaranhado esquizoide, Benjy é obcecado por três elementos: o terreno da família, que foi vendido para custear um semestre de estudos de Quentin em Harvard, Caddy e o fogo. Além disso, na teia estrutural de seu fluxo de consciência incrustam-se elementos relacionados à diegese, entre eles um chinelo, uma almofada, a flor de estramônio, objetos utilizados para desviar a atenção da personagem. Millgate (1966) reitera a impossibilidade de Benjy em concatenar sua experiência em uma composição linear e coerente: “[...] suas observações não passam por uma inteligência capaz de ordenar [...]”<sup>93</sup> (1966, p. 98). Dessa maneira,

Benjy não interpreta esta ou outra situação e eventos; menos ainda tenta impor uma interpretação distorcida sobre o leitor, como realmente fazem Quentin e Jason. Nem julga as pessoas, apesar de tornar-se o instrumento pelo qual os outros personagens são julgados, o comportamento deles para com ele servindo como parâmetro de sua própria humanidade<sup>94</sup> (MILLGATE, 1966, p. 98).

Bleikasten (1990), consoante à Carolyn Porter (2007), assinala que não se pode considerar a narrativa de Benjy como fluxo de consciência, no sentido de que a forma geral da sua narrativa “[...] é de rigidez inflexível e fragmentação incessante”<sup>95</sup> (BLEIKASTEN, 1990, tradução nossa). Desse modo (e Bleikasten mobiliza uma bela metáfora para descrever a proto-linguagem de Benjy): “Cada frase se solidifica em uma unidade discreta [...] sozinha em absoluto isolamento, e à medida que se acumulam, elas se tornam uma coleção aleatória de átomos – todos iguais, somando juntos, nunca somando”<sup>96</sup> (BLEIKASTEN, 1990, p. 57, tradução nossa).

---

<sup>92</sup> “Benjy [...] cannot abstract or generalize [...] and can only react to a number of fixed sensations that repeat themselves to him again and again” (HOFFMAN, 1961, p. 52).

<sup>93</sup> “[...] his observations do not pass through an intelligence which is capable of ordering” (MILLGATE, 1966, p. 98).

<sup>94</sup> “Benjy does not himself interpret this or other situations and events; still less does he attempts to impose a distorted interpretation upon the reader, as, in effect, do Quentin and Jason. Nor does he himself judge people, although he becomes the instrument by which the other characters are judged, their behavior toward him serving as a touchstone of their humanity” (MILLGATE, 1966, p. 98).

<sup>95</sup> “[...] is one of inflexible rigidity and ceaseless fragmentation” (BLEIKASTEN, 1990, p. 57).

<sup>96</sup> “Each sentence hardens into a discrete unit [...] standing by itself in utter isolation, and as they accumulate, they become a random collection of atoms – all equal, adding together, never adding up” (BLEIKASTEN, 1990, p. 57).

No entanto, mais do que um narrador-prólogo que resume a tragédia moral e econômica de uma família do Mississippi em vias de desagregação, resquício humano em “[...] um mundo sem deus” (LUKÁCS, 2009, p. 96), a voz narrativa de Benjy, em sua densidade primária e reiterativa, é um prólogo arcaico que remete à própria origem da linguagem, a partir de uma narrativa que refere-se o tempo todo a si mesma e à sua construção. Benjy configura-se como metanarrador, mais do que como personagem com traços bem delineados. Ouve-se o tempo todo sua voz polifônica, ressoando como um corpo poético de linguagem, que vaga trôpego pelos espaços, imagens e camadas temporais de *O som e a fúria*.

Na quarta parte do romance, o deslocamento de focalização possibilita uma descrição objetiva de Benjy, por meio do narrador heterodiegético com focalização externa (GENETTE, 1995, p. 243-4):

Ouviu passos atravessando a sala de jantar, então a porta de vaivém abriu-se e entrou Luster, seguido por *um homenzarrão que parecia feito de alguma substância cujas partículas não aderissem umas às outras nem à estrutura que a sustentava*. Sua pele parecia morta e lisa; hidrópico, 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 daguerreótipo. Os olhos eram límpidos, com o tom suave de azul-claro da flor da centáurea, e a boca grossa pendia aberta, babando um pouco<sup>97</sup> (FAULKNER, 2004, p. 266, grifos nossos).

No excerto destacado, a própria descrição do fenótipo de Benjy como “[...] um homenzarrão que parecia feito de alguma substância cujas partículas não aderissem umas às outras nem à estrutura que a sustentava” (FAULKNER, 2004, p. 266), resvala para uma semântica da desagregação, e revela o caráter difuso e desagregado da linguagem utilizada pelo narrador, que analisaremos agora a partir das teorias da narrativa poética.

## 4.2. A mórula de linguagem

---

<sup>97</sup> “She heard the feet cross the diningroom, then the swing door opened and Luster entered, followed by a big man who appeared to have been shaped of some substance whose particles would not or did not cohere to one another or to the frame which supported it. His skin was dead looking and hairless; dropsical too, he moved with a shambling gait like a trained bear. His hair was pale and fine. It had been brushed smoothly down upon his brow like that of children in daguerrotypes. His eyes were clear, of the pale sweet blue of cornflowers, his thick mouth hung open, drooling a little” (FAULKNER, 2014, p. 179).

A parte de *O som e a fúria* (2004) correspondente ao fluxo de consciência de Benjy inicia-se com a delimitação do eixo temporal referente ao dia 7 de abril de 1928, o tempo presente dos fatos narrados. É quase como se Faulkner, de maneira um tanto perversa, nos assegurasse uma perspectiva de cronologia linear por meio de uma data específica, para em seguida nos enredar em um cipoal de estratos temporais justapostos, que culminam na absoluta desorientação do leitor.

Neste dia decisivo para a derrocada dos Compson, Benjy perambula junto à cerca que limita a propriedade da família em companhia do empregado Luster, enquanto este procura uma moeda perdida no gramado. Com a progressão narrativa, somos informados que a cena focalizada pelo narrador corresponde a um jogo de golfe que desenrola-se no terreno que outrora pertencera aos Compson, e que fora vendido para custear os estudos de Quentin em Harvard (FAULKNER, 2004, p. 89).

Do outro lado da cerca, pelo espaço 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.* Luster veio da árvore florida e *nós seguimos junto à cerca e eles pararam e nós paramos e eu fiquei olhando através da cerca* enquanto Luster procurava na grama <sup>98</sup> (FAULKNER, 2004, p. 5, grifos nossos).

No trecho destacado, a focalização externa de Benjy determina a espacialidade e o enquadramento de imagens: “*Do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores curvas, eles estavam tacando*” (FAULKNER, 2004, p. 5, grifo nosso). O narrador reitera constantemente que está “seguindo junto à cerca”, além de focalizar a bandeira dos jogadores de golfe que “[...] balançava entre a grama ensolarada e as árvores” (FAULKNER, 2004, p. 6).

Para Genette (1995), o conceito de focalização, “[...] além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge a sua *qualidade*, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação” (REIS & LOPES, 1988, p. 247, grifos dos autores). Desse modo, a focalização

---

<sup>98</sup> “Through the fence, between the curling flowers, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass” (FAULKNER, 2014, p. 3).

consiste na engrenagem focal adotada pelo narrador, que predetermina a quantidade e a qualidade da informação veiculada pela narrativa, e cuja permeabilidade será definida pela perspectiva adotada

Genette classificou as focalizações em três tipos: focalização externa, focalização interna e focalização zero ou onisciente. A primeira delas, focalização externa, “[...] é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações” (REIS & LOPES, 1988, p. 249). Dessa forma, temos na focalização externa a representação objetiva dos fatos, visto que o narrador não possui acesso à consciência das personagens, e descreve os acontecimentos da narrativa a partir de um plano exterior e imediato.

O segundo tipo, focalização interna, consiste na “[...] instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que resulta na restrição dos elementos informativos [...] em função da capacidade de conhecimento dessa personagem” (REIS & LOPES, 1988, p. 251). Esta, por sua vez, desdobra-se em três tipos: focalização interna fixa, na qual o foco narrativo centraliza-se em apenas um personagem, “[...] o que não impede que momentaneamente o narrador opere a *intrusão do narrador* [...], ou *alterações* [...] tendentes a esbaterem o eventual monolitismo dessa opção focal” (REIS & LOPES, 1988, p. 251, grifos dos autores); focalização interna múltipla, ou seja, desdobrada a partir de um conjunto de personagens, artificialmente homogeneizadas para esse efeito (REIS & LOPES, 1988, p. 251); e por último, temos a focalização interna variável, que consiste nos deslocamentos focais de um personagem para outro.

A focalização externa de Benjy registra uma paleta de matizes extraídos da natureza ao redor: “flores curvas”, “árvore florida”, “grama ensolarada”, sendo que estes semas manifestam-se como imagens que delimitam a espacialidade a partir de cores luminosas, instaurando uma atmosfera eufórica em golpes sinestésicos, que estimulam o narrador: “A bandeira balançava entre a grama ensolarada e as árvores. *Agarrei a cerca*” (FAULKNER, 2004, p. 6, grifo nosso).

Nesse primeiro instante da diegese, o discurso poético de Benjy sustenta-se em um emaranhado de anáforas, ou seja, a “[...] figura de linguagem [que] consiste na repetição de uma ou mais palavras no princípio de sucessivos segmentos métricos [...] ou sintáticos” (MOISÉS, 2013, p. 23), às quais, como no poema, retomam o tempo todo aquilo que já foi dito: “[...] *eles estavam tacando. Eles foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à cerca. [...] Eles tiraram a bandeira e aí tacaram outra vez. [...] Então eles andaram, e eu fui seguindo junto à cerca* (FAULKNER, 2004, p. 5, grifos nossos). A

repetição pronominal “eles” somada ao verbo flexionado gera um efeito paralelístico na voz de Benjy.

A repetição de segmentos métricos dispostos em frases coordenadas enovela um ritmo vertiginoso de linguagem o qual, atrelado à deficiência mental do narrador, estrutura-se como circular e repetitivo, desatarraxado de um raciocínio sintático convencional. Justamente, para Tadié (1978), “[...] o desenvolvimento fragmentado da narrativa poética tira sua força dos poderes da repetição [...] desde as palavras [...] até as imagens e acontecimentos”, a partir da “[...] imagem do círculo, da estrutura circular” (TADIÉ, 1978, p. 4). Assim, a narrativa poética, para Tadié, articula-se à figura do círculo, a partir de estruturas, imagens e temas que vão e voltam.

O paralelismo estrutural, que para Jakobson (1985) origina-se a partir de unidades de sentido “[...] ligadas por similaridades, contraste ou contiguidade”, operando “[...] ativamente na composição da intriga, na caracterização dos sujeitos e objetos da ação” (JAKOBSON, 1985, p. 106), articula-se, nesse instante da diegese, às limitações linguísticas de Benjy, possibilitando a gênese do ritmo poético em uma narrativa circular e placentária, no sentido de sua forma arcaica, primária. Este tipo de linguagem predomina na narrativa, como observa-se no trecho a seguir, no qual uma analepse faz com que Benjy relembre um momento da infância no qual observava Quentin e Caddy brincando no riacho:

Caddy tirou o vestido e o jogou na margem. Ela estava só de corpete e calcinha, e Quentin deu um tapa nela e ela escorregou e caiu na água. Quando se levantou ela começou a espirrar água em Quentin, e Quentin espirrou água em Caddy. Caiu um pouco de água em mim e em Versh e Versh me pegou e me pôs na margem. Ele disse que ia contar o que Caddy e Quentin fizeram, e então Quentin e Caddy começaram a espirrar água em Versh. Ele ficou atrás de uma moita <sup>99</sup> (FAULKNER, 2004, p. 18).

No excerto destacado, percebe-se que o ritmo poético sustenta-se pela incapacidade de Benjy em concatenar frases e períodos em orações subordinadas, isto é, interdependentes, no que tange à sintaxe. Assim, as orações constituem-se de coordenadas aditivas: “Quando se levantou ela começou a espirrar água em Quentin, e Quentin espirrou água em Caddy. Caiu um pouco de água em mim e em Versh e Versh me pegou e me pôs na margem” (FAULKNER, 2004, p. 18, grifo nosso). Além disso, a repetição nominal sem pronomes que

---

<sup>99</sup> “Caddy took her dress off and threw it on the bank. Then she didn’t have on anything but her bodice and drawers, and Quentin slapped her and she slipped and fell down in the water. When she got up she began to splash water on Quentin, and Quentin splashed water on Caddy. Some of it splashed on Versh and me and Versh picked me up and put me on the bank. He said he was going to tell on Caddy and Quentin, and then Quentin and Caddy began to splash water at Versh. He got behind a bush” (FAULKNER, 2014, p. 12-3).



garantam a coesão do discurso gera um efeito poético de eco, de rima e retomada. Coadunando-se ao pensamento de Tadié, Octavio Paz (1982) define o poema como “[...] um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim também é um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 1982, p. 83-4).

Nesse sentido, consideramos que a preposição aditiva “e” opera como um corte ou *enjambement*, que determina o ritmo poético e cumulativo da narrativa. Lefebve (1980) sublinha que os movimentos de repetição da linguagem podem estar articulados à desorganização mental das personagens. Assim,

Que a repetição seja exata, ou que os acontecimentos se assemelhem mas comportem, no entanto, alterações, dela resulta sempre o sentimento duma duração perturbada, o mundo representado toma um aspecto onírico que pode traduzir a obsessão do herói, um *desregramento mental*, um sentimento de desorientação profunda ou de horror (LEFEBVE, 1980, p. 243-4, grifo nosso).

Nesse sentido, partindo-se da afirmação de Massaud Moisés (1967), para quem “[...] a divisão da frase em segmentos que recordam a cadência do verso, caracterizam [...] a forma como se processa a mescla da poesia com a prosa” (MOISÉS, 1967, p. 28), julgamos que pulsa, na narrativa de Benjy, um ritmo poético primário, ancestral, como se a linguagem deste narrador deficiente mental estivesse colada a um núcleo primevo, ainda não tocado pelo *logos*, pela organização e estruturação da linguagem em uma sintaxe sólida, definida, facilitadora da construção de realidades mais complexas e inteligíveis por meio do narrar.

A partir desta circularidade, nomeamos a narrativa de Benjy como *poético-embriônica*. No processo de gênese do embrião, a primeira unidade arcaica denomina-se *zigoto*, formado pela fusão entre as células sexuais que abandonam sua condição de haplóides e transmutam-se em células diplóides, isto é, originadas a partir da união dos pares cromossômicos de cada uma. A partir dessa fusão, o zigoto, em sua jornada biológica solitária, começa a segmentar-se, por meio do processo de clivagem, primeiramente em duas células unidas. Em seguida, fragmenta-se em quatro partes, e assim sucessivamente, até atingir o estágio final de oito a dezesseis células segmentadas, denominadas *blastômeros*, agrupadas em uma estrutura circular.

A clivagem prossegue, e o zigoto inicial origina um primeiro agrupamento original de células, denominado *mórula*. Detentora de um formato esférico e repleta de estruturas sobressalentes, a *mórula* origina-se das células do zigoto primário que se fragmentaram. Mais processos organogênicos complexos levam à formação do embrião, até que este se fixa nas

paredes do endométrio, película membranosa que reveste a cavidade uterina, prosseguindo em seu estágio final de desenvolvimento (MOORE; PERSAUD, 2008, p. 2).

O processo de gênese do embrião é a imagem que tomamos como analogia para a construção da narrativa: como um narrador-limítrofe, Benjy pode ser analisado como uma estrutura de linguagem à qual, como a clivagem das células do zigoto, desdobra-se, fragmenta-se, esfacela-se e enovela-se sobre si mesma, em material orgânico e poético. No entardecer deste 07 de abril de 1928, o empregado Luster leva Benjy ao escritório da família, e o espaço do cômodo da casa remete à escuridão líquida e pegajosa da *mater*:

*Ela tinha cheiro de árvore. No canto era escuro, mas eu via a janela. Me agachei, segurando o chinelo. Eu não via o chinelo, mas minhas mãos viam, e eu ouvia o dia anoitecendo, e minhas mãos viam o chinelo mas eu não me via, mas as minhas mãos viam o chinelo, e fiquei agachado, ouvindo o dia anoitecer*<sup>100</sup> (FAULKNER, 2004, p. 70, itálico do autor).

A cena de Benjy no escritório dos Compson atrela-se à seu modo de narrar e nos transporta à instâncias de linguagem situadas a um passo do silêncio, do não-dizer, do não-lugar, nas quais poreja uma linguagem densamente metanarrativa. Assim, a narrativa de Benjy instaura processos atrelados ao primórdio, à origem, ao arcaico, à gênese da linguagem, em uma linguagem poética que é, ao mesmo tempo, simples, básica, porém estruturada em uma sintaxe complexa, na qual os signos à primeira vista parecem encaixados em seus sentidos, mas na realidade deslizam pela superfície semântica do esquizo, do fragmentário, do polissêmico:

“Aqui, *caddie*.” Ele tacou. Eles atravessaram o pasto. Agarrei a cerca e fiquei olhando enquanto eles iam embora.  
 “Que barulheira.” disse Luster. “Onde que já se viu, trinta e três ano, chorando desse jeito. Depois que eu fui até a cidade só pra comprar aquele bolo pra você. Para com essa choradeira. Por que é que você não me ajuda a procurar aquela moeda pra eu poder ir no circo hoje.”<sup>101</sup> (FAULKNER, 2004, p. 5).

<sup>100</sup> “*She smelled like trees. In the corner it was dark, but I could see the window. I squatted there, holding the slipper. I couldn’t see it, but my hands saw it, and I could hear it getting night, and my hands saw the slipper but I couldn’t see myself, but my hands could see the slipper, and I squatted there, hearing it getting dark*” (FAULKNER, 2014, p. 48).

<sup>101</sup> “Here, *caddie*.” He hit. They went across the pasture. I held to the fence and watched them going away. “Listen at you now.” Luster said. “Aint you something, thirty three years old, going on that way. After I done went all the way down to buy you that cake. Hush up that moaning. Aint you going to help me find that quarter so I can go to the show tonight” (FAULKNER, 2014, p. 3).

Na abertura do romance, Benjy ouve um dos jogadores de golfe gritar a palavra “caddie”, que refere-se ao ajudante responsável por apanhar as bolas arremessadas ao longe. No entanto, a estrutura fonética de “caddie” assemelha-se ao nome de Caddy, de quem Benjy resente profundamente a ausência (FAULKNER, 2004, p. 8). Toda vez que o narrador ouve uma referência à irmã, começa a gemer e a chorar. Assim, como se o nome de Caddy fosse uma sílaba ou célula métrica que medisse o pulso primário da narrativa, o som das folhas das árvores, do uivo do cachorro da família e o zumbido da grama e das árvores, operam como pausas e cesuras que formam uma ilha de sons que envolve o narrador (FAULKNER, 2004, p. 38). Desse modo, a narrativa de Benjy pode ser analisada como um poema fragmentado em prosa, do qual poreja um caldo de linguagem rudimentar.

#### **4.3. Espaços: a cerca, o riacho, o estábulo, a casa**

Para Tadié (1978), “[...] o espaço da narrativa poética nunca é neutro” e constitui-se, assim, de imagens metafóricas que, em um processo de dilatação do eu-poético, representam a interioridade lírica das personagens (TADIÉ, 1978, p. 11). São espaços essencialmente simbólicos, mobilizados no que tange às possibilidades semânticas da composição dos personagens, do enredo e da linguagem. Para Tadié, “[...] a personagem está associada ao espaço por metonímia e simboliza-o por metáfora” (TADIÉ, 1978, p. 46).

Como já analisamos, no início do romance, Benjy encontra-se próximo à cerca da propriedade dos Compson, observando o jogo de golfe que se desenrola além dela. O espaço da cerca na narrativa de Benjy, corroborando a afirmação de Tadié (1978), para quem “[...] o espaço da narrativa poética [...] é o de uma viagem orientada e simbólica” (TADIÉ, 1978, p. 4), opera como *tropos* que traz imbuído a polissemia do limite, do espaço limítrofe, e remete às limitações da linguagem de Benjy ao narrar, já que o personagem, como já mencionamos, narra a partir de períodos simples, acomodados em planos sintáticos vertiginosos.

Uma determinada cena no romance corrobora nossa hipótese. Benjy passa parte de seus dias diante da cerca, mas é impedido de sair. Mais adiante, o narrador vê duas garotas se aproximando da casa da família, no percurso em direção à escola: “Estava aberto quando eu pus a mão, e fiquei agarrado nele no lusco-fusco. *Eu não estava chorando*, e tentei parar,

vendo as meninas passando no lusco-fusco. *Eu não estava chorando*”<sup>102</sup> (FAULKNER, 2004, p. 51-2, grifo nosso):

Elas vieram. Abri o portão e elas pararam, virando. Eu estava tentando dizer, e peguei uma, tentando dizer, ela gritou e eu estava tentando dizer e as formas coloridas começaram a parar e eu tentei sair. Tentei tirar de cima da minha cara, mas as formas coloridas estavam andando de novo. Estavam subindo a ladeira até o alto e eu tentei chorar. Mas quando puxei o ar depois não consegui botar pra fora e chorar, aí tentei não cair da ladeira e caí da ladeira nas formas coloridas que giravam<sup>103</sup> (FAULKNER, 2004, p. 51-2).

O trecho destacado confirma a cerca como símbolo topográfico para a linguagem embrionária de Benjy, já que, no instante em que ele a atravessa, o narrador pode finalmente “tentar dizer”, ainda que não estabeleça uma comunicação efetiva com as garotas. Tal incidente, julgado pela família como sendo de teor sexual, resulta na castração de Benjy, a mando de Jason (FAULKNER, 2004, p. 71). A cerca também opera como agente externo deflagrador da primeira grande analepse do romance, quando Benjy e Luster estão prestes a atravessá-la: “Seguimos junto à cerca do jardim, onde as nossas sombras estavam. A minha sombra era mais alta que a de Luster na cerca. *Chegamos no lugar quebrado e passamos por ele*” (FAULKNER, 2004, p. 6, grifo nosso):

“Espera aí”. disse Luster. “Você prendeu naquele prego outra vez. Será que você nunca consegue passar aqui sem prender no prego.”  
*Caddy me soltou e passamos para o outro lado. O tio Maury disse para a gente não deixar ninguém ver a gente, então é melhor a gente se abaixar, disse Caddy. Abaixa, Benjy. Assim, ó. Nós nos abaixamos e atravessamos o jardim, as flores raspando na gente e estremecendo. O chão era duro. Subimos na cerca, onde os porcos estavam grunhindo e fungando. Eles devem estar tristes porque mataram um deles hoje, disse Caddy. O chão era duro, remexido e embolotado*<sup>104</sup> (FAULKNER, 2004, p. 6, itálico do autor).

<sup>102</sup> “It was open when I touched it, and I held to it in the twilight. I wasn’t crying, and I tried to stop, watching the girls coming along in the twilight. I wasn’t crying” (FAULKNER, 2014, p. 35).

<sup>103</sup> “They came on. I opened the gate and they stopped, turning. I was trying to say, and I caught her, trying to say, and she screamed and I was trying to say and trying and the bright shapes began to stop and I tried to get out. I tried to get it off of my face, but the bright shapes were going again. They were going up the hill to where it fell away and I tried to cry. But when I breathed in, I couldn’t breathe out again to cry, and I tried to keep from falling off the hill and I fell off the hill into the bright, whirling shapes” (FAULKNER, 2014, p. 35-6).

<sup>104</sup> “‘Wait a minute.’ Luster said. ‘You snagged on that nail again. Cant you never crawl through here without snagging on that nail.’  
*Caddy uncaught me and we crawled through. Uncle Mary said to let anybody se us, so we better stoop over, Caddy said. Stoop over, Benjy. Like this, see. We stooped over and cross the garden, where the flowers rasped and rattled against us. The ground was hard. We climbed the fence, where the pigs were grunting and snuffing. I expect they’re sorry because one of them got killed today, Caddy said. The ground was hard, churned and knotted*” (FAULKNER, 2014, p. 4).

No excerto destacado, o “lugar quebrado” da cerca representa a primeira ruptura temporal do romance, demarcada pelo itálico, na qual Benjy relembra um momento da infância ao lado de Caddy. Até o momento em que Benjy prende a camisa no prego, a informação veiculada pela narrativa desenvolvia-se por meio da *focalização externa*, ou seja, o narrador registrava fatos e ações de maneira objetiva. No instante em que o narrador prende a camisa na cerca, a narrativa passa a desenvolver-se por meio da tessitura da memória, ou seja, estamos inseridos na subjetividade de Benjy e, conseqüentemente, na *focalização interna*.

Dessa forma, a camisa enroscada no prego da cerca torna-se então a mola deflagradora de movimentos subjetivos no narrador, segundo a assertiva de Auerbach (2002), para quem “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais” (AUERBACH, 2002, p. 487). Além disso, a focalização de imagens como “flores raspando na gente e estremeando”, em contraponto a “porcos grunhindo e fungando” e “chão duro” estabelecem uma tensão antitética, paradoxal, enfeixada pela dimensão rural da poética de Faulkner.

Nos espaços exteriores à casa da família Compson, o *tropos* do riacho é um dos mais frequentados, nas infâncias de Quentin, Caddy, Jason, e por Benjy, depois de adulto e na companhia de Luster:

Elas estavam lavando roupa no riacho. Uma delas estava cantando. Eu sentia o cheiro das roupas no vento, e a fumaça que vinha do outro lado do riacho. “Fica aqui.” disse Luster. “Você não tem nada que ir pra lá não. Aquela gente de lá vai bater em você.”  
 “O que é que ele quer fazer.”  
 “Ele não sabe o que quer fazer não.” disse Luster. “Quer ir até lá onde eles ficam tacando bola. Fica sentadinho aí brincando com o teu estramônio. Quer olhar para alguma coisa, fica olhando pras criança no riacho. Por quê que você não sabe se comportar que nem gente.” Eu me sentei na margem, onde estavam lavando roupa e a fumaça subia azul” <sup>105</sup>(FAULKNER, 2004, p. 15).

<sup>105</sup> “They were washing down at the branch. One of them was singing. I could smell the clothes flapping, and the smoke blowing across the branch.

“You stay down here.” Luster said. “You aint got no business up yonder. Them folks hit you, sho.”

“What he want to do.”

“He don’t know what he want to do.” Luster said. “He think he want to go up yonder where they knocking that ball. you sit down here and play with your jimson weed. Look at them chillen playing in the branch, if you got to look at something. How come you cant behave yourself like folks.” I sat down on the bank, where they were washing, and the smoke blowing blue” (FAULKNER, 2014, p. 10).

Pode-se observar que, nas cenas em que as crianças entram no riacho, ocorrem analepses, nas quais Benjy relembra momentos do passado: “Eu parei e entrei na água e *Roskus veio e me chamou pra jantar*” (FAULKNER, 2004, p. 18). No excerto destacado, o itálico opera como indicação de mudança temporal, do presente dos fatos narrados ao passado, em uma única frase. Gaston Bachelard (1997) analisa a semântica das águas doces como relativas à puerilidade e à dimensão lúdica da infância, sendo que “[...] o rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da claridade. [...] No riacho quem fala é a Natureza criança” (BACHELARD, 1997, p. 35). O riacho figura então como lugar simbólico que remete à infância e à inocência, e contrasta com a decomposição moral e econômica dos Compson quando adultos. Além disso, o espaço do riacho, fluído e delgado, como um corpo fluvial menor na hierarquia hidrográfica de rios e lagos da poética faulkneriana, e cujas águas remetem à temporalidade, manifesta-se aqui, pela própria natureza destas, como objeto fluido, imutável, não-linear.

Nos espaços agrários de *O som e a fúria*, o estábulo também figura como lugar essencialmente poético:

*Seu bebê chorão, disse Luster. Tem vergonha não. Passamos pelo estábulo. 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. Por quê você quer ir por aí. Quer levar uma bolada na cabeça, quer*<sup>106</sup> (FAULKNER, 2004, p. 14, itálico do autor).

Como a própria instabilidade semântica do signo poético, julgamos que o lugar do estábulo, como lugar de criação, ordenha e alimentação de animais, saturado por uma atmosfera úmida, escura, repleta de moscas e odores fisiológicos, dimensiona-se como espaço simbólico que remete à desagregação mental de Benjy, já que os instantes de maior delírio na narrativa ocorrem neste espaço da diegese. Assim, a imagem da vaca, como animal ruminante, remete ao mundo animista e esquizoide da personagem, onde objetos e espaços não são estáticos: “[...] *Quentin me sentou na gamela onde as vacas comiam. Eu segurei a gamela. Ela também estava indo embora, e eu segurei. As vacas desceram a ladeira correndo outra vez, passando pela porta*”<sup>107</sup> (FAULKNER, 2004, p. 22, grifos nossos).

<sup>106</sup> “*Cry baby, Luster said. Aint you shamed. We went through the barn. The stalls were all open. You aint got no spotted pony to ride now, Luster said. The floor was dry and dusty. The roof was falling. The slanting holes were full of spinning yellow. What do you want to go that way, for. You want to get your head knocked off with one of them balls*” (FAULKNER, 2014, p. 9).

<sup>107</sup> “[...] Quentin set me down in the trough where the cows ate. I held on to it. It was going away too, and I held to it. The cows ran down the hill again, across the door” (FAULKNER, 2014, p. 14).

Nossa hipótese de que o estábulo e as vacas podem ser analisados como uma referência à deficiência mental de Benjy respalda-se no próprio *corpus* faulkneriano. No romance *O povoado* (*The Hamlet*), primeiro volume da trilogia da família Snopes, publicado em 1940, dentro do vilarejo fictício de Frenchman's Bend, habita Ike Snopes, outro deficiente mental de *Yoknapatawpha*. Assim, em instantes de grande fulguração poética focalizados por um narrador heterodiegético, Ike convive maritalmente com uma vaca:

Agora a chuva terminara afinal. *Ele pegou o laço e, com a vaca, saiu de debaixo da árvore, os dois caminhando não mais rápido que antes, mas pela primeira vez, desde que entraram no bosque, com maior determinação. Porque se aproximava o crepúsculo. [...] O rápido crepúsculo lhes apagou as lembranças tediosas do dia. De volta às dimensões do útero, o inevitável primeiro, o inescapável por último, às cegas, eles desceram a colina. Ela focinha no cesto, espalhando o doce vapor do hálito que se junta ao sabor doce da forragem, até que os dois cheiros se tornam indistinguíveis daquele do leite incontido e impaciente, que escorre entre seus dedos, mãos, punhos, quente e indivisível como o forte e inextinguível icor da vida, sempre se renovando* (FAULKNER, 2012, p. 224, grifo nosso).

Como em Benjy, a deficiência mental de Ike Snopes está relacionada à imagens arcaicas, como “útero”, “leite materno” e à atmosfera amoniacal do estábulo, geradora de vida primária.

Millgate (1966) ressalta o deslocamento gradativo de espaços abertos e claros para espaços fechados na primeira parte de *O som e a fúria*, sendo que tal movimento metaforizaria o próprio desvelamento gradual do romance no que tange à sua configuração diegética: “Todos esses elementos estão presentes, e há um movimento total para fora do mundo intensamente privado de Benjy para o mundo totalmente público e social da quarta seção”<sup>108</sup> (MILLGATE, 1966, p. 98, tradução nossa). Dessa forma, desloca-se gradativamente dos espaços agrários da cerca, riachos e estábulos, para a penumbra atmosférica das salas e quartos da casa dos Compson.

Bachelard (1993) estabeleceu o conceito de *topoanálise* para referir-se ao “[...] estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior” (BACHELARD, 1993, p. 23), ou seja, os espaços da casa também configuram-se como simbólicos. Nessa investigação, a casa situa-se como corpo privilegiado que possibilita o devaneio imaginário da casa atual onde se vive, para casas onde já se habitou.

<sup>108</sup> “All these elements are present, and there is an over-all movement outward from Benjy’s intensely private world to the fully public and social world of the fourth section” (MILLGATE, 1966, p. 98).

Em *O som e a fúria*, sob o ponto de vista de Benjy, os espaços da casa dos Compson configuram-se como instáveis, vão, voltam, se movimentam, em imagens polissêmicas que respaldam Bachelard (1993), para quem: “Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar” (BACHELARD, 1993, p. 23). É a partir do estudo das imagens da casa que serão revelados os “[...] os valores do espaço habitado, o não eu que protege o eu” (BACHELARD, 1993, p. 24).

Os espaços interiores da casa dos Compson articulam-se à imagética ígnea, pela qual Benjy é fascinado, e que reflete-se nas paredes do quarto da mãe: “Versh me pôs no chão e entramos no quarto da mãe. O fogo estava aceso. O fogo subia e descia nas paredes. Senti um cheiro de doença” (FAULKNER, 2004, p. 60). Para Bachelard (2008),

O fogo é um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor (BACHELARD, 2008, p. 11).

Se para Bachelard, o fogo está associado à pureza (BACHELARD, 2008, p. 150), é interessante que este manifeste seu brilho nas paredes do quarto da mãe. Nesse sentido, julgamos que há um paralelismo semântico entre o narrador e a imagem do fogo, símbolo de pureza e matéria luminosa e desagregada, que remete à gênese fragmentada da consciência de Benjy. Mais adiante, veremos que a imagem irreal do quarto em chamas de dona Caroline Bascomb ocorre devido à disparidade entre aquilo que Benjy percebe na diegese e o modo como ele cristaliza suas percepções no discurso (SILVA, 2018, p. 48).

#### **4.4. *Narcissus poeticus***

Humphrey (1976) postula que “[...] o processo mental primário é o de formar símbolos. De simples percepções e sentimentos vêm os símbolos” (HUMPHREY, 1976, p. 74). Desse modo, os símbolos têm a função de sublinhar o teor íntimo do fluxo de consciência, a partir de imagens que ganham sentido a partir das vivências das personagens.

Em momentos específicos da narrativa, Benjy recebe uma flor, a fim de que pare de gemer e chorar: “[...] *Por quê que você está chorando, disse Luster. Você vai ficar vendo eles de novo quando a gente chegar no riacho. Toma. Toma esse estramônio pra você. Ele me deu*



*a flor*”<sup>109</sup> (FAULKNER, 2004, p. 8, itálico do autor). No final do romance, na cena na qual Benjy está sentado em uma carroça, segurando uma flor de narciso, e Luster o conduz para o lado esquerdo da rua, o narrador começa a urrar em desespero: “[...] havia mais que espanto naquele grito, havia horror, choque; uma agonia sem olhos e sem língua; puro som”<sup>110</sup> (FAULKNER, 2004, p. 310).

Para Chevalier & Gheerbrant (1997), a flor ramifica-se nos solos semânticos como “figura-arquétipo” da psique humana (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 439). Assim, do mesmo modo como os componentes da flor (pedúnculo, corola, pétalas) estão coesos e organizados ao redor de um centro, a visão da flor possibilita a organização dos fluxos de consciência descentralizados de Benjy em torno de uma estrutura circular, que capta a atenção do narrador e faz com que ele pare de chorar e gemer.

O estramônio (*jimson weed*), planta da família das *Solanaceae*, de nome científico *Datura stramonium*, é uma planta de tamanho médio, possui grandes folhas serrilhadas em tonalidade verde-escura, com um caule que dá sustentação a uma corola de flores lilácea, cônica que, dependendo da espécie, varia do branco ao lilás. O fruto do estramônio consiste em uma estrutura ovoide repleta de espinhos, fétida se manipulada ou esfregada, além de possuir propriedades alucinógenas. Bleikasten (1990) analisa a figura do estramônio a partir da estruturação da narrativa de Benjy como formada de sucessivas faltas:

O cheiro desagradável do estramônio vem substituir o perfume limpo das árvores associadas à Caddy. Considerando que [...] [à planta] foram dados nomes obscenos por causa de sua forma fálica, é tentador considerá-lo também como um símbolo irônico da masculinidade perdida<sup>111</sup> (BLEIKASTEN, 1990, p. 68, tradução nossa).

Assim, julgamos que quando Luster entrega o estramônio a Benjy, além do formato centralizador da flor que faz com que Benjy fique quieto, a planta tem a função semântica de entrada em seu mundo interior alucinatório, esquizoide, onde vacas, quartos e estábulos estão imbuídos de movimento, e onde o fogo é uma passagem no espelho (FAULKNER, 2004, p.

<sup>109</sup> “What are you moaning about, Luster said. You can watch them again when we get to the branch. Here. Here’s you a jimson weed. He gave me the flower” (FAULKNER, 2014, p. 5).

<sup>110</sup> “There was more than astonishment in it, it was horror; shock; agony eyeless, tongueless; just sound” (FAULKNER, 2014, p. 208).

<sup>111</sup> “The nasty smell of jimson weed has come to replace the clean smell of trees associated with Caddy. Considering that [...] was given obscene names [...] because of its phallic form, it is tempting to regard it also as an ironic symbol of lost manhood” (BLEIKASTEN, 1990, p. 68).

63). Além disso, pode-se inferir analogias entre as pétalas do estramônio e polissemia latente nos espaços, objetos e imagens que constituem essa primeira parte de *O som e a fúria*.

#### 4.5. A instabilidade do inanimado

A narrativa poética de Benjy em *O som e a fúria* advém da disparidade entre aquilo que é focalizado pelo narrador na diegese, e o modo como Benjy resolve este material narrativo em termos sintático-discursivos. Esta disparidade entre discurso e diegese possibilita a construção de imagens polissêmicas e, por isso, poéticas. Nomeamos assim de *construções esquizo-poéticas* as elaborações sintáticas de Benjy que operam um movimento duplo, ou seja, referem-se tanto àquilo que é efetivamente narrado (*diegese*), quanto à abertura de possibilidades semânticas articuladas à deficiência mental do narrador (*discurso*). Desse modo, elas são responsáveis pela construção imagética da narrativa, permeando-a de animismo, ou seja, sons, objetos e espaços imbuem-se de movimento, segundo as percepções de Benjy.

Ressaltamos que o prefixo *esquizo*, derivado do grego *schizein*, significa “partido”, “clivado” (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 189), sendo utilizado pela nomenclatura psiquiátrica na definição de determinadas patologias mentais, como a esquizofrenia e o transtorno de personalidade esquizoide, estados patológicos nos quais ocorre o *Spaltung*, ou clivagem do eu, transplantado em linguagem desorganizada, “[...] ligada às perturbações do funcionamento metalinguístico” (TODOROV, 1980, p. 79-80).

Em um dos estratos temporais do romance, ao focalizar o empregado Roskus ordenando uma vaca no estábulo, Benjy adentra uma analepse (REIS & LOPES, 1988, p. 230-1), na qual se lembra de um momento em companhia do irmão Quentin:

Eu não estava chorando, mas não conseguia parar. Eu não estava chorando, mas o chão estava se mexendo, e depois eu estava chorando. O chão não parava de subir e as vacas subiram a ladeira correndo. T. P. tentou se levantar. Ele caiu de novo e as vacas desceram a ladeira correndo. Quentin segurou meu braço e fomos andando para o estábulo. Então o estábulo não estava mais lá e tivemos que esperar até que ele voltasse. Eu não vi o estábulo voltar. Ele voltou por trás da gente e Quentin me sentou na gamela onde as vacas comiam. Eu segurei a gamela. Ela também estava indo embora, e eu segurei. As vacas desceram a ladeira correndo outra vez, passando pela porta. Eu não conseguia parar. Quentin e T. P. subiram a ladeira, lutando. T. P. estava rolando a ladeira e Quentin arrastou T. P.

ladeira acima. Quentin bateu em T. P. Eu não conseguia parar <sup>112</sup>  
(FAULKNER, 2004, p. 22).

No trecho destacado, manifesta-se sob a perspectiva de Benjy, a imagética irreal do estábulo, um espaço inanimado, movimentando-se: “[...] fomos andando para o estábulo. *Então o estábulo não estava mais lá e tivemos que esperar até que ele voltasse. Eu não vi o estábulo voltar. Ele voltou por trás da gente [...]*” (FAULKNER, 2004, p. 22, grifo nosso).

No entanto, julgamos que, no plano da diegese, a cena consiste em Benjy entrando normalmente no estábulo em companhia de Quentin, e não o estábulo se movimentando, indo e voltando. Na realidade, devido à sua linguagem primária, não desenvolvida e fragilizada em sua capacidade de nomear e encadear períodos complexos, Benjy consegue narrar apenas dissociando-se como agente da ação. Segundo Vickery (1954),

Seu relato do acidente omite não apenas a natureza causal da sequência de eventos, mas também qualquer consciência de si mesmo como foco da experiência. [...] Já que ele se desassocia das sensações das quais ele não pode deixar de ser consciente, há uma confusão resultante dos próprios sentidos <sup>113</sup> (VICKERY, 1954, p.1023, tradução nossa).

Outro exemplo de construção esquizo-poética na narrativa de Benjy reside na visão do narrador sobre o fogo na lareira da casa: “[...] entramos no quarto da mãe. O fogo estava aceso. *O fogo subia e descia nas paredes. Havia um outro fogo no espelho. Senti um cheiro de doença. Estava num pano dobrado na cabeça da mãe*” <sup>114</sup> (FAULKNER, 2004, p. 60, grifo nosso). Neste exemplo, torna-se patente as percepções de Benjy assumindo um teor enviesado no plano do discurso: o narrador percebe a claridade do fogo nas paredes do quarto da mãe, e

<sup>112</sup> “I wasn't crying, but I couldn't stop. I wasn't crying, but the ground wasn't still, and then I was crying. The ground kept sloping up and the cows ran up the hill. T.P. tried to get up. He fell down again and the cows ran down the hill. Quentin held my arm and we went toward the barn. Then the barn wasn't there and we had to wait until it came back. I didn't see it come back. It came behind us and Quentin set me down in the trough where the cows ate. I held on to it. It was going away too, and I held to it. The cows ran down the hill again, across the door. I couldn't stop. Quentin and T.P. came up the hill, fighting. T.P. was falling down the hill and Quentin dragged him up the hill. Quentin hit T.P. I couldn't stop” (FAULKNER, 2014, p. 14).

<sup>113</sup> “His report of the accident omits not only the causal nature of the sequence of events but also any consciousness of himself as a focus for the experience. The same impression is conveyed by the scene in which he burns his hand or in which Versh feeds him. Since he disassociates himself even from the sensations of which he cannot help being conscious, there is a resultant confusion of the senses themselves” (VICKERY, 1954, p. 1023).

<sup>114</sup> “[...] we went into Mother's room. There was a fire. It was rising and falling on the walls. There was another fire in the mirror, I could smell the sickness. It was on a cloth folded on Mother's head” (FAULKNER, 2014, p. 41).

devido à impossibilidade de organização do discurso em uma sequência lógica como “a claridade do fogo *refletia-se* nas paredes”, Benjy narra “[...] o fogo *subia e descia* nas paredes”, simulando a imagética de um quarto em chamas.

As *construções esquizo-poéticas* estão sempre atreladas a um referencial, isto é, Benjy descreve uma percepção real (*diegese*) e em seguida uma percepção irreal (*discurso*): “Esse lugar é azarado, disse Roskus. *O fogo subia e descia atrás dele e de Versh [diegese] deslizando no rosto dele e de Versh*” [discurso] (FAULKNER, 2004, p. 29, grifos nossos).

Os referenciais na narrativa de Benjy são **objetos**: “Tentei pegar as flores. Luster pegou as flores, *e elas foram embora*. Comecei a chorar. [...] *As flores voltaram*” (p. 53, grifo nosso); **espaços**: “Você já está grande”. disse Dilsey. ‘Caddy já cansou de dormir com você.’ [...] *O quarto foi embora, mas eu não parei, e o quarto voltou* e Dilsey veio e me sentou na cama” (p. 43-4, grifo nosso); **imagens da natureza**: “*As árvores estavam zumbindo, e a grama*” (p. 38, grifo nosso); o **fogo**: “*O fogo subiu. Chegou até a almofada da poltrona da mãe*” (p. 60, grifo nosso); **percepções distorcidas**: “Fomos até a janela e olhamos para fora. Saiu da janela de Quentin e desceu pela árvore. Vimos a árvore tremendo. *O tremor foi descendo pela árvore, depois saiu e atravessou o gramado*” (p. 71, grifo nosso); e **formas abstratas**: “[...] *as formas coloridas começaram a parar e eu tentei sair. Tentei tirar de cima da minha cara, mas as formas coloridas estavam andando de novo*”<sup>115</sup> (p. 52, grifo nosso).

A partir da catalogação da gramática visual e polissêmica do fluxo de consciência de Benjy, pode-se afirmar que a narrativa desse personagem de Faulkner configura-se como

---

<sup>115</sup> “Taint no luck on this place, Roskus said. The fire rose and fell behind him and Versh, sliding on his and Versh's face” (FAULKNER, 2014, p. 19).

“I tried to pick up the flowers. Luster picked them up, and they went away. I began to cry. [...] The flowers came back” (p. 37)

“You a big boy.” Dilsey said. ‘Caddy tired sleeping with you. Hush now, so you can go to sleep.’ The room went away, but I didn't hush, and the room came back and Dilsey came and sat on the bed” (p. 29).

“The trees were buzzing, and the grass” (p. 25).

“The fire came behind me and I went to the fire and sat on the floor, holding the slipper. The fire went higher. It went onto the cushion in Mother's chair” (p. 41).

“We went to the window and looked out. It came out of Quentin's window and climbed across into the tree. We watched the tree shaking. The shaking went down the tree, then it came out and we watched it go away across the grass” (p. 49).

“[...] the bright shapes began to stop and I tried to get out. I tried to get it off of my face, but the bright shapes were going again” (p. 35-6).

essencialmente lírica, dotada de uma poeticidade peculiar, única em toda a literatura modernista do século XX.

#### 4.6. Quentin: a escuridão e a madressilva

*Aesculus pavia*  
*Aquilegia canadensis*  
*Lobelia cardinalis*  
*Lilium michauxii*  
*Hydrangea arborescens*<sup>116</sup>

*O cheiro de madressilva era o mais triste de todos, eu acho. Lembro-me de muitos cheiros. Glicínia era um deles. Nos dias de chuva, quando a mãe não estava se sentindo tão mal que não pudesse ir até a janela, nós brincávamos embaixo da glicínia. Quando a mãe não estava de cama, Dilsey nos vestia com roupas velhas e nos deixava sair na chuva, porque dizia que chuva não fazia mal a gente moça. Mas se a mãe não estava de cama, sempre começávamos brincando na varanda, até que ela dizia que estávamos fazendo barulho demais, e então saíamos e brincávamos no caramanchão da glicínia.*

FAULKNER, 2004, p. 164.

Na segunda parte de *O som e a fúria* (2004), correspondente ao dia 02 de junho de 1910, imiscui-se na consciência do segundo irmão, Quentin Compson. Depois de atravessar a sintaxe retorcida de Benjy, adentra-se um espaço diegético que parece, a princípio, um pouco mais inteligível. Neste dia, Quentin faz um percurso circular que consiste em acordar de manhã em seu quarto de estudante em Harvard, arrumar uma mala, percorrer as ruas de Boston, tomar trens e bondes, depois envolver-se em uma confusão com uma garota imigrante, até retornar a seu quarto, no final do dia (FAULKNER, 2004, p. 166).

Por meio dos monólogos e fluxos de consciência deste personagem, tem-se o conhecimento das questões que aceleraram o processo de desagregação da família Compson: a relação incestuosa entre Quentin e Caddy, consumada apenas no plano imaginário, as relações sexuais de Caddy quando entra na puberdade, a venda do pasto da família para

<sup>116</sup> Os nomes científicos de flores da região Sul dos Estados Unidos foram coletados em: <<http://www.olemiss.edu/depts/landscape/nativeplants.html>>. Acesso em 04/07/2018.

financiar seus estudos, a voz vitimista e lamurienta de dona Caroline e o problema de alcoolismo do pai Jason Lycurgus.

Durante todo o dia, Quentin planeja seu suicídio por meio do afogamento nas águas de um rio. A decisão pela morte ocorre em razão da desintegração moral e econômica dos Compson, cuja honra Quentin associa ao hímen de Caddy, perfurado e constantemente ressignificado pela negação dos valores familiares, nas relações sexuais com Dalton Ames, e o posterior casamento com Herbert Head (HOFFMAN, 1966, p. 47-8). Brooks (1990) sugere que Quentin apega-se a este código de honra, mas que ele no entanto “[...] perdeu sua conexão com a realidade [...]. O suicídio de Quentin resulta do fato de que ele não pode nem repudiar, nem preencher as reivindicações desse código” <sup>117</sup> (BROOKS, 1990, p. 337, tradução nossa).

Os monólogos interiores estruturam-se de modo peculiar na narrativa de Quentin, já que além de estabelecer-se como técnica fragmentária, no sentido de que os tectonismos das consciências dos personagens são representados na narrativa, a própria linguagem que sustenta a propagação desses fluxos também fratura-se sob o peso da própria estrutura, tornando a técnica de Faulkner um caso específico de fragmentação dentro da própria fragmentação, como pode ser observado no seguinte exemplo, uma analepse na qual Quentin relembra Caddy, em um pequeno inchaço de discurso desorganizado:

Seguimos em frente. A rua estava tranquila, quase ninguém a nossa volta *o odor de madressilva se misturando a tudo Ela teria me dito para não deixar ficar sentado na escada ouvindo a porta dela entardecer batendo Benjy ainda chorando Jantar ela teria de descer então o odor de madressilva se misturando a tudo* Chegamos à esquina <sup>118</sup> (FAULKNER, 2004, p. 124-5, *itálico do autor*).

No trecho destacado, Quentin registra sua percepção espacial (“A rua estava tranquila, quase ninguém a nossa volta”). Tal registro realiza-se no plano do monólogo interior o qual, pela própria natureza dos processos mentais, é fragmentado (HUMPHREY, 1976). Entretanto, aquilo que já era fragmentado esboroa-se ainda mais, em uma torrente de imagens (“madressilva”, “porta”, “entardecer”), sinestésias (“o odor de madressilva se misturando a

<sup>117</sup> “[...] the code has lost its connection with reality [...]. Quentin’s suicide results from the fact that he can neither repudiate nor fulfill the claims of the code” (BROOKS, 1990, p. 337).

<sup>118</sup> “We went on. It was quiet, hardly anyone about *getting the odor of honeysuckle all mixed She would have told me not to let me sit there on the steps hearing her door twilight slamming hearing Benjy still crying Supper she would have to come down then getting honeysuckle all mixed up in it We reached the corner*” (FAULKNER, 2014, p. 85).

tudo”), e tais elementos aparecem dispostos no tecido memorialístico (“Ela teria me dito para não deixar ficar sentado na escada ouvindo a porta dela”), e constituem-se como fragmentos sintáticos dentro da própria fragmentação do fluxo de consciência. Vickery (2014) ressalta que os segmentos narrativos dedicados a Quentin e Benjy constituem-se como mundos fixos e isolados, no qual as coisas estão “[...] cada [qual] em seu lugar certo” (FAULKNER, 2004, p. 311). Qualquer mudança brusca pode fazer com que tais mundos se desfigurem, por isso Benjy e Quentin as evitam (VICKERY, 2014, p. 328):

[...] cada uma das três primeiras seções apresenta um mundo bem demarcado e bastante isolado, construído em torno de um desses pedaços da verdade. O fato de Benjy ser deficiente é simbólico da natureza fechada desses mundos; a comunicação é impossível quando Caddy, que é central para todos os três, significa algo diferente para cada um. Para Benjy ela é o perfume das árvores; para Quentin, honra; e para Jason, dinheiro ou pelo menos os meios de obtê-lo <sup>119</sup> (VICKERY, 2014, p. 326, tradução nossa).

No entanto, mesmo constituindo-se como mundos hermetizados, a interioridade de Quentin difere essencialmente da de Benjy, no sentido de que esta pauta-se em abstrações de toda ordem. Assim, para Vickery (2014), o mundo interior de Quentin é “[...] tão isolado e inflexível quanto o de Benjy, mas sua seção é repleta de frases, ecos bíblicos, filosóficos e literários, nomes citados fora de contexto, mas que caem ordenadamente em seu padrão de pensamento” <sup>120</sup> (VICKERY, 2014, p. 326, tradução nossa).

#### 4.7. A instabilidade perpétua do narrar

A parte de *O som e a fúria* dedicada à voz narrativa de Quentin inicia-se com a focalização externa do narrador direcionada à “[...] sombra do caixilho na cortina”, que aparece entre sete e oito horas da manhã (FAULKNER, 2004, p. 73). Quentin está no quarto do alojamento para estudantes da Universidade de Harvard. Ao prestar atenção no som do

<sup>119</sup> “[...] each of the first three sections presents a well demarcated and quite isolated world built around one of these splinters of truth. The fact that Benjy is dumb is symbolic of the closed nature of these worlds; communication is impossible when Caddy who is central to all three means something different to each. For Benjy she is the smell of trees; for Quentin, honor; and for Jason, money or at least the means of obtaining it” (VICKERY, 2014, p. 326).

<sup>120</sup> “[...] isolated and inflexible as Benjy's, [but] his section is filled with echoes, both literary and Biblical, phrases, names quoted out of context but falling neatly into the pattern of his thought” (VICKERY, 2014, p. 326).

tique-taque de seu relógio, potencializado pelo silêncio da manhã, a personagem narra um dos trechos mais conhecidos deste romance, no qual relembra o dia em que o pai lhe deu o relógio:

Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios <sup>121</sup> (FAULKNER, 2004, p. 73).

Durante todo o dia 02 de junho de 1910, a dicção proverbial de Jason Lycurgus Compson, o pai de Quentin, ressoará em sua consciência, como as batidas sonoras de um sino que permanecem no ar “[...] mais sentidas do que ouvidas” (FAULKNER, 2004, p. 76), isto é, trazidas à consciência pelos mecanismos da memória: “O pai falava no excesso de especulações a respeito da posição de ponteiros sobre um mostrador arbitrário que é sintoma de funcionamento mental. Excremento dizia o pai é como suor. E eu dizendo está bem. Querendo saber. Fique querendo” <sup>122</sup> (FAULKNER, 2004, p. 74).

Genette (1995) estabeleceu o conceito de voz para referir-se às movimentações subjetivas do narrador, projetando-se no enunciado que ele mesmo constrói (GENETTE, 1995). Além disso, a voz refere-se à disparidade existente entre o tempo da narração, isto é, a demarcação temporal na qual o narrador se situa ao enunciar o discurso, em relação ao tempo dos fatos narrados:

Deste modo, a voz tem que ver com um processo e com as circunstâncias em que ele se desenrola; o processo é o da *enunciação* [...] narrativa, quer dizer, o ato de *narração* [...] de onde decorre o discurso narrativo propriamente dito e a representação diegética que leva a cabo; as circunstâncias são as que

<sup>121</sup> “It was Grandfather's and when Father gave it to me he said I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excruciating-ly apt that you will use it to gain the *reducto absurdum* of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's. I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it. Because no battle is ever won he said. They are not even fought. The field only reveals to man his own folly and despair, and victory is an illusion of philosophers and fools” (FAULKNER, 2014, p. 50).

<sup>122</sup> “And so as soon as I knew I couldn't see it, I began to wonder what time it was. Father said that constant speculation regarding the position of mechanical hands on an arbitrary dial which is a symptom of mindfunction. Excrement Father said like sweating. And I saying All right. Wonder. Go on and wonder” (FAULKNER, 2014, p. 51).



envolvem esse processo, circunstâncias de ordem temporal, material, psicológica etc. que condicionam o narrador de forma variável, projetando-se indiretamente sobre o discurso enunciado e afetando mais ou menos o narratário; reencontra-se aqui, no que à subjetividade do narrador concerne, a acepção primeira de *voz* acima mencionada (GENETTE, 1995, p. 141, grifo do autor).

No trecho destacado, a voz de Quentin projeta-se a partir da focalização adotada pelo narrador, que varia da externa para a focalização interna. Nesta primeira cena, o caráter lírico da narrativa realiza-se por meio do paralelismo semântico entre o estado de introspecção de Quentin e o espaço no qual ele está inserido. Assim, o narrador está atento aos sons do quarto: “Ele estava encostado na caixa de colarinhos, e eu o escutava deitado. [...] Ouvi do outro lado da parede a cama de Shreve e depois os chinelos dele se arrastando pelo chão”<sup>123</sup> (FAULKNER, 2004, p. 74).

Desse modo, o quarto, como espaço que remete à intimidade, configura-se como a representação espacializada do monólogo interior de Quentin, já que, para Gaston Bachelard (1993), “[...] A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável” (BACHELARD, 1993, p. 34). Neste espaço materializado, que é também o espaço de sua consciência, Quentin tem a possibilidade de deixar a mente fluir, relembrar episódios da família e repassar os planos para este dia.

Quentin permanece deitado, ouvindo o relógio: “[...] É possível esquecer-se do som por um bom tempo, e então um único tique-taque é capaz de criar na mente toda a longa sequência de tempo, ininterrupta e descendente, que não foi ouvida”<sup>124</sup> (FAULKNER, 2004, 73-4). Quentin não suporta ouvir os estalidos do relógio, levanta-se e quebra-o de encontro à cômoda, se cortando com os cacos. Nesse sentido, dar uma forma, ou ausência de forma ao relógio, revela de maneira metafórica os planos de suicídio do narrador, quando Quentin, um indivíduo com forma, mergulhará nas águas barrentas e informes do rio, desejando a dissolução. De acordo com Volpe (1967), a personagem tem dificuldade em se relacionar com a realidade: “Quentin [...] é emocionalmente instável e tenta manter seu jovem mundo intacto [...] para afastar a intrusão da realidade”<sup>125</sup> (VOLPE, 1967, p. 105, tradução nossa).

<sup>123</sup> “It was propped against the collar box and I lay listening to it. [...] Through the wall I heard Shreve’s bed-springs and then his slippers on the floor hissing” (FAULKNER, 2014, p. 50-1).

<sup>124</sup> “You can be oblivious to the sound for a long while, then in a second of ticking it can create in the mind unbroken the long diminishing parade of time you didn’t hear” (FAULKNER, 2014, p. 50).

<sup>125</sup> “Quentin [...] is emotionally unstable, and attempts to keep intact his youthful world, to stave off the intrusion of reality” (VOLPE, 1967, p. 105).

Quentin olha pela janela, e o mecanismo de focalização externa direciona as movimentações subjetivas no narrador:

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 ele 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 asas e desapareceu <sup>126</sup> (FAULKNER, 2004, p. 76, grifo nosso).

Quentin se veste, e sai do quarto do alojamento: “[...] Separei dois jogos de roupa de baixo, com meias, camisas, colarinhos e gravatas, e fiz a mala. [...] Tomei banho, fiz a barba. [...] Vesti o terno novo e pus o relógio no bolso” <sup>127</sup> (FAULKNER, 2004, p. 77-8). A partir desse instante, inicia-se o périplo de Quentin pela cidade semelhante a uma busca poética que se realizará apenas no momento de seu suicídio, no final do dia.

Em *O som e a fúria*, e na narrativa de Quentin em particular, a narrativa poética está articulada à composição dos monólogos interiores e fluxos de consciência. Nesse sentido, é fundamental que façamos uma distinção entre as duas técnicas, às quais, pautadas na representação dos conteúdos psíquicos das personagens, resolvem-se de maneiras distintas no plano estrutural. Humphrey (1976) conceitua ambas como “[...] um sistema para a apresentação de aspectos *psicológicos* da personagem na ficção” (HUMPHREY, 1976, p. 1, grifo do autor). Assim, o monólogo interior e fluxo de consciência consistem na apresentação dos pensamentos e percepções da personagem em sua fase pré-verbal, isto é, quando esses conteúdos ainda não foram articulados pela fala.

O termo fluxo de consciência <sup>128</sup> foi utilizado pela primeira vez pelo psicólogo norte-americano William James, em sua obra *Principles of Psychology*, publicada em 1890, para

---

<sup>126</sup> “A sparrow slanted across the sunlight, onto the window ledge, and cocked his head at me. His eye was round and bright. First he'd watch me with one eye, then flick! and it would be the other one, his throat pumping faster than any pulse. The hour began to strike. The sparrow quit swapping eyes and watched me steadily with the same one until the chimes ceased, as if he were listening too. Then he flicked off the ledge and was gone (FAULKNER, 2014, p. 52).

<sup>127</sup> “I laid out two suits of underwear, with socks, shirts, collars and ties, and packed my trunk. [...] I bathed and shaved. [...] I put on my new suit and put my watch on [...]” (FAULKNER, 2014, p. 53-4).

<sup>128</sup> A técnica de fluxo de consciência foi utilizada pela primeira vez pelo escritor francês Edouárd Dujardin no romance *Les Lauriers Sont Coupés* publicado em 1887, mas foi com James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner que a utilização dessa técnica realizou-se de maneira sistemática, para a construção de seus universos diegéticos.

designar o fluxo de pensamentos dos indivíduos, cujo movimento não cessa, como o fluxo de um rio. De acordo com Carvalho (2012), “[...] James criou esse termo para indicar que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há juntas, mas um fluxo contínuo” (CARVALHO, 2012, p. 57).

Assim, o termo **fluxo de consciência** (*stream of consciousness*), corresponde a um conceito utilizado pela nomenclatura psicológica, ao passo que **monólogo interior** (*monologue intérieur*), expressão de origem francesa cunhada pelo ensaísta Valéry Larbaud em estudo sobre James Joyce (MOISÉS, 2013, p. 317), consiste na cristalização do fluxo de consciência a partir de padrões narrativos. Assim, segundo Humphrey,

a definição corrente dessa técnica como sendo “a *fala*” de um personagem numa cena com a finalidade de introduzir-nos diretamente na vida interior desse personagem, *sem intervenção do autor* por explicações ou comentários, difere do monólogo tradicional no sentido de ser, quanto ao tema, uma expressão do *pensamento mais íntimo situado mais próximo ao inconsciente*; ser, quanto à forma, produzido em frases diretas, reduzidas ao mínimo da sintaxe; e, assim, corresponder, essencialmente, à *concepção que hoje fazemos da poesia* (HUMPHREY, 1976, p. 22, grifos do autor).

No entanto, como salienta Carvalho (2012), partindo das premissas teóricas de Scholes & Kellogg, as duas nomenclaturas terminam por designar a “[...] apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 2012, p.57), julgamos que as especificidades de ambas inserem-se no plano formal: enquanto o monólogo interior representa conteúdos mais próximos à superfície da consciência da personagem, e por esse motivo, mais ou menos lineares, o fluxo de consciência estaria mais ao largo do caldo espesso e escuro do inconsciente, dando vazão à linguagem caótica, truncada e simbólica que rege essa instância do aparelho psíquico.

Além disso, devido à natureza fluída e amorfa da consciência, há o esboroamento dos padrões convencionais de tempo e espaço, quando estes são representados por meio de tais técnicas:

[...] outra importante característica do movimento da consciência é sua capacidade de mover-se livremente no tempo – sua tendência para encontrar seu próprio sentido de tempo. A premissa é que os processos psíquicos, antes de serem controlados racionalmente com finalidades comunicativas, não obedecem à continuidade de um calendário. Tudo o que penetra na consciência está ali no “momento presente”, ademais a ocorrência deste [...] pode ser prolongada infinitamente se for fragmentada em suas partes, ou pode ser altamente comprimida em um clarão de reconhecimento (HUMPHREY, 1976, p. 38).

Desse modo, consideramos que a narrativa de Quentin sustenta-se na utilização das duas técnicas, sendo que o monólogo interior opera na superfície perceptiva do narrador, enquanto o fluxo de consciência, irrompendo em momentos específicos, apresenta-se desorganizado e fragmentado, e, por esse motivo, mais poético, como pode-se observar no trecho a seguir, em que Quentin sai de seu quarto no alojamento de estudantes:

A sombra ainda não havia saído por completo da varanda. Parei à porta, vendo a sombra se mover. Era um movimento quase perceptível, recuando para dentro da porta, empurrando a sombra para dentro da porta. *Mas ela já estava correndo quando ouvi. No espelho ela corria antes mesmo de eu me dar conta do que estava acontecendo. Depressa com a cauda jogada sobre o braço ela saiu correndo do espelho como uma nuvem, o véu se agitando e brilhando os saltos estalando rápidos apertando o vestido contra o ombro com a outra mão, saindo do espelho os cheiros rosas rosas a voz que soava no Éden. Então ela já passava pela varanda eu não conseguia mais ouvir seus saltos ao luar como uma nuvem, a sombra do véu a flutuar pela grama, em direção aos gritos. Ela saiu do vestido correndo, segurando a grinalda, correndo em direção aos gritos [...]*<sup>129</sup> (FAULKNER, 2004, p. 78, itálico do autor).

No excerto destacado, a passagem do monólogo interior para o fluxo de consciência realiza-se quando Quentin para na varanda do alojamento, observa a sombra “[...] recuando para dentro da porta, empurrando a sombra para dentro da porta” (FAULKNER, 2004, p. 78), e as lembranças do casamento de Caddy manifestam-se em percepções visuais (“o véu se agitando e brilhando”); auditivas (“os saltos estalando rápido”) e olfativas (“os cheiros rosas rosas”). O encadeamento memorialístico possibilita a elaboração de um ritmo imagético e fluido que funde-se à figura esfumada de Caddy: “Então ela já passava pela varanda eu não conseguia mais ouvir *seus saltos ao luar como uma nuvem, a sombra do véu a flutuar pela grama, em direção aos gritos*” (FAULKNER, 2004, p. 78, grifo nosso).

Sartre (2017), analisa a temporalidade de *O som e a fúria* questionando-sobre o motivo de Faulkner ter fraturado o tempo da narrativa e embaralhado suas partes. Segundo o filósofo, Faulkner não concebeu a história primeiramente de maneira linear e depois fragmentou o todo, mas chegou à conclusão de que a história só poderia ser contada daquela maneira. Para

---

<sup>129</sup> “The shadow hadn't quite cleared the stoop. I stopped inside the door, watching the shadow move. It moved almost perceptibly, creeping back inside the door, driving the shadow back into the door. *Only she was running already when I heard it. In the mirror she was running before I knew what it was. That quick her train caught up over her arm she ran out of the mirror like a cloud, her veil swirling in long glints her heels brittle and fast clutching her dress onto her shoulder with the other hand, running out of the mirror the smells roses roses the voice that breathed o'er Eden. Then she was across the porch I couldn't hear her heels then in the moonlight like a cloud, the floating shadow of the veil running across the grass, into the bellowing. She ran out of her dress, clutching her bridal, running into the bellowing*” [...] (FAULKNER, 2014, p. 54).

Sartre, o tempo presente em Faulkner encontra-se repleto de fissuras, e por essas fissuras imagens do passado irrompem, “[...] O presente não é, ele se torna; tudo *era*” (SARTRE, 2017, p. 366, grifo do autor). No entanto, essas erupções do tempo passado nas falhas geológicas do presente não são vivenciadas como passado, mas como tempo presente que permanente se atualiza (SARTRE, 2017, p. 366). Desse modo, a partir das supurações temporais da narrativa, quando o passado bruscamente irrompe no presente de Quentin, em analepses, o discurso do narrador se torna mais poético.

Quentin sai do alojamento, e começa a fazer seu percurso poético pela cidade, sempre atento às horas que passam, pela posição da própria sombra: “Parei ao sol, procurando minha sombra outra vez. Desci a escada à frente dela” (FAULKNER, 2004, p. 79). Como um relógio de sol, que registra o tempo com a agulha do próprio corpo, Quentin vai ao correio e toma café da manhã, pensando elípticamente em seu suicídio: “Havia um relógio, bem alto, no sol, e pensei que quando a gente não quer fazer uma coisa o corpo tenta levar a gente a fazer a coisa sem se dar conta. [...] depois de algum tempo me desliguei de todos os outros sons”<sup>130</sup> (FAULKNER, 2004, p. 80, grifo nosso).

Para Tadié (1978), na narrativa poética é “[...] o herói que recria o mundo, o qual só existe em seu olhar e em suas deformações, que ‘julgam e animam’ o espetáculo” (TADIÉ, 1978, p. 11). O olhar do narrador sobre os espaços da cidade determina a espacialidade, da qual Quentin retira instantes líricos, subjetivados pela recuperação memorialística da região onde nasceu:

A estrada seguia por entre as árvores, onde havia sombra, mas as folhagens em junho na Nova Inglaterra não são muito mais densas do que em abril lá no Mississippi. Vi uma chaminé. Dei as costas para ela, pisoteando a minha sombra contra a terra. [...] Eu ainda via a chaminé. Era lá que estaria a água, curativa, se espalhando em direção ao mar, às grutas tranquilas<sup>131</sup> (FAULKNER, 2004, p. 108).

No entanto, a despeito da linearidade narrativa do trecho destacado, os pensamentos obsessivos em relação à Caddy prosseguem: “*Um rosto reprovador lacrimoso cheiro de*

---

<sup>130</sup> “There was a clock, high up in the sun, and I thought about how, when you dont want to do a thing, your body will try to trick you into doing it, sort of unawares. [...]after a while I had all the other sounds shut away” [...] (FAULKNER, 2014, p. 55).

<sup>131</sup> “The road went into trees, where it would be shady, but June foliage in New England not much thicker than April at home. I could see a smoke stack. I turned my back to it, tramping my shadow into the dust. [...]I could still see the smoke stack. That's where the water would be, healing out to the sea and the peaceful grottoes” (FAULKNER, 2014, p. 74).

*cânfora e de lágrimas uma voz chorando sem parar baixinho além da porta à luz do crepúsculo cheiro de madressilva com a cor do crepúsculo [...] Não encontrou a morte ao lambar o sal*<sup>132</sup> (FAULKNER, 2004, p. 90, itálico do autor).

É interessante perceber que cada fragmento de memória do narrador, articulado à composição de sensações e imagens, equivale ao conteúdo semântico-estrutural do verso, no sentido de não estarem encadeados de maneira convencional, por meio da pontuação. São imagens que instauram um ritmo e respaldam Freedman (1971), para quem a narrativa poética almeja a ressonância imagética do verso: “[...] Tempo e ação podem ser simulados, mas o objetivo do poema é atingir uma intensidade específica por meio da modulação de imagens”<sup>133</sup> (FREEDMAN, 1971, p. 7). Isto ocorre no trecho destacado: a imagética do fluxo de consciência de Quentin obedece o mecanismo de livre associação psíquica, e estabelecem um ritmo poético e visual centralizado em sua própria manifestação, isto é, no modo como irrompem à consciência do narrador.

#### **4.8. A verticalização sintática**

De acordo com Grangeiro (2011), quanto mais se aproxima o momento do suicídio de Quentin, mais fragmentada se torna sua narrativa (GRANGEIRO, 2011, p. 140). Esta fragmentação, segundo a autora, realiza-se de duas formas: primeiramente, por meio da justaposição de camadas temporais distintas, que através da técnica da montagem narrativa, cria uma ilusão de simultaneidade dos estratos temporais, na qual, de acordo com o fluxo de consciência caótico de Quentin, passado e presente coexistem (GRANGEIRO, 2011, p. 140). A segunda seria a ausência de pontuação que mimetiza o fluxo do pensamento.

Assim, o ápice da fragmentação ocorre no instante em que Quentin revive os desejos incestuosos em relação à Caddy, sendo que “[...] o texto vai perdendo o encadeamento narrativo e vai cedendo espaço para a forma de versos” (GRANGEIRO, 2011, p. 142). O trecho a seguir exemplifica a técnica apontada por Grangeiro, e o apresentamos integralmente,

---

<sup>132</sup> “A face reproachful tearful an odor of camphor and of tears a voice weeping steadily and softly beyond the twilit door the twilight-colored smell of honeysuckle. Bringing empty trunks down the attic stairs they sounded like coffins French Lick. Found not death at the salt lick” (FAULKNER, 2014, p. 63).

<sup>133</sup> “Time and action may be simulated, but the point of the poem’s language is to reach a specific intensity by modulation of images” (FREEDMAN, 1971, p. 7).

para facilitar a visualização da deformação espacial e narrativa do fluxo de consciência de Quentin:

[...] depois eu estava correndo na escuridão cinzenta cheirava a chuva e todos os cheiros de flores que o ar úmido e quente exalava e grilos serrando sem parar na grama me seguindo com uma pequena ilha móvel de silêncio Fancy do outro lado da cerca me olhava manchada como uma colcha de retalhos na corda eu pensei aquele negro desgraçado esqueceu de dar comida a ela outra vez descí a ladeira correndo naquele vácuo de grilos como um bafo se espalhando pela superfície de um espelho ela estava deitada na água a cabeça no banco de areia água fluindo em torno de suas cadeiras havia um pouco mais de luz na água a saia dela meio saturada se remexia sobre ela seguindo o movimento da água em ondas pesadas que não iam a lugar nenhum se renovavam com seu próprio movimento fiquei parado na margem sentindo o cheiro de madressilvas na água o ar parecia chuveirar madressilvas e o ruído áspero dos grilos uma substância que dava para sentir na carne

o Benjy ainda está chorando  
 não sei está não sei  
 coitado do Benjy  
 sentei-me na margem a grama estava úmida um pouco então senti  
 os sapatos molhados  
 sai dessa água você está maluca  
 mas ela não se mexeu o rosto dela era um borrão branco  
 emoldurado contra o borrão da areia  
 pelo cabelo  
 sai agora  
 ela sentou-se então ficou em pé a saia batia-se contra as pernas dela  
 escorrendo água ela subiu  
 a margem as roupas encharcadas sentou-se  
 por que você não espreme as roupas quer pegar um resfriado  
 quero  
 a água gorgolejava em torno do banco de areia e por cima dele no  
 escuro entre os salgueiros  
 no trecho raso a água se enrugava como um pedaço de pano  
 guardando um pouco de luz como  
 a água sempre faz  
 ele já atravessou todos os oceanos do mundo todo  
 então falou sobre ele agarrando os joelhos molhados o rosto  
 inclinado para trás na luz cinzenta  
 o cheiro de madressilva havia uma luz acesa no quarto da mãe e no  
 de Benjy onde T. P. estava  
 pondo Benjy na cama <sup>134</sup>

<sup>134</sup> “[...] then I was running in the gray darkness it smelled of rain and all flower scents the damp warm air released and crickets sawing away in the grass pacing me with a small travelling island of silence Fancy watched me across the fence blotchy like a quilt on a line I thought damn that nigger he forgot to feed her again I ran down the hill in that vacuum of crickets like a breath travelling across a mirror she was lying in the water her head on the sand spit the water flowing about her hips there was a little more light in the water her skirt half saturated flopped along her flanks to the waters motion in heavy ripples going nowhere renewed themselves of their own movement I stood on the bank I could smell the honeysuckle on the water gap the air seemed to drizzle with honeysuckle and with the rasping of crickets a substance you could feel on the flesh  
 is Benjy still crying  
 I dont know yes I dont know

(FAULKNER, 2004, p. 144).

No trecho destacado, o fluxo de consciência assume primeiramente o formato de monobloco, sem qualquer pontuação e em uma torrente de percepções, vozes e imagens, e em seguida é disposto verticalmente, mimetizando um diálogo entre Quentin e Caddy, à noite, às margens de um córrego. De nossa parte, discordamos da hipótese de que a narrativa de Quentin assuma conscientemente a estrutura de versos, já que o narrador, apesar de sua voz lírica, não pode ser considerado um poeta, de modo consciente, no sentido da estruturação de seu discurso em versos e estrofes dispostos em uma métrica predeterminada, ou em sílabas poéticas. Tampouco pode-se pensar em Quentin como o criador de uma obra poética, apesar de sua inteligência e sensibilidade. Quentin é um poeta orgânico, e sua poesia provém não de uma tradição, um *paideuma* que o situaria em relação aos poetas do passado, do presente e do futuro (ELIOT, 1989, p. 39). A lírica de Quentin provém de seu fluxo mental delirante, fragmentado, obsessivo.

Nesse sentido, partindo de uma análise do imagético, Anatol Rosenfeld (2006) mobiliza o conceito de *desrealização*, para uma abordagem da forma e conteúdo do romance modernista: “[...] O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 2006, p. 76).

Para Rosenfeld, a pintura realista, originária do Renascimento e compromissada com a representação fiel e objetiva da realidade, foi progressivamente esboroadada em representações que se desobrigavam do compromisso de representar a realidade de maneira verossímil e objetiva. A pintura, assim, deixa de ser mimética, e passa a ser construída a partir de um movimento contínuo de subjetivação, na tentativa de expressar o mundo a sua volta: “[...] Em todos estes casos podemos falar de uma negação do realismo [...], designando a

---

poor Benjy

I sat down on the bank the crass was damn a little then I found my shoes wet get

out of that water are you crazy

but she didnt move her face was a white blur framed out of the blur of the sand by her hair

get out now

she sat up then she rose her skirt flopped against her draining she climbed the bank her clothes flopping sat down

why dont you wring it out do you want to catch cold

yes

the water sucked and gurgled across the sand spit and on in the dark among the willows across the shallow the

water rippled like a piece of cloth holding still a little light as water does

hes crossed all the oceans all around the world

then she talked about him clasping her wet knees her face tilted back in the gray light the smell of honeysuckle

there was a light in mothers room and in Benjys where T. P. was putting him to bed” (FAULKNER, 2014, p. 98-9).



tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (ROSENFELD, 2006, p. 76).

Assim, para Rosenfeld, este movimento de desagregação das formas realistas da pintura ocorreu também no romance, que teria aos poucos deixado de oferecer uma perspectiva materializada do real, dissolvendo-se na representação de subjetividades, na rarefação do enredo, na instabilidade temporal, ao fluxo de consciência e monólogo interior, e na cristalização de enredos poéticos e líricos. Segundo Sheppard (1989), “[...] O tempo se converte numa série de instantes fragmentados, e o sentido de continuidade cede lugar à descontinuidade” (SHEPPARD, 1989, p. 266).

Na realidade, o monólogo interior e fluxo de consciência de Quentin executam um movimento pendular, entre dentro e fora, objetivo e subjetivo, na representação da instabilidade psíquica do narrador. Assim, o que realmente ocorre no discurso de Quentin é um *processo de verticalização*, isto é, de deformação espacial, que possibilita a representação de temas e figuras da narrativa. Nesse sentido, essa verticalização mimetiza o próprio mergulho e imersão de Quentin no rio.

Assim, com a progressão das horas desse dia, e a conseqüente aproximação do suicídio do narrador, a própria narrativa, em um movimento autoconsciente e metalinguístico, se deforma, e o enunciado de Quentin atinge níveis tão condensados de fragmentos de lembranças, vozes, desejos, imagens, além do peso subjetivo da história da família Compson, que a narrativa se fragiliza e se rompe, em um esgarçamento de sua estrutura: ela resvala da potencialidade da narrativa linear para a verticalização espacial, com o objetivo de permanecer, de continuar a existir, ainda que fragmentada. Desse modo, a verticalização sintática opera como estratégia formal cujo papel consiste em dar sobrevida à narrativa de Quentin e à própria vida da personagem. Para Bleikasten (1990),

Reiteradamente, Quentin tenta narrar sua história de maneira ordenada; reiteradamente sua narrativa é pega no vórtex de suas obsessões. Muitos parágrafos na segunda seção iniciam-se bem convencionais como narração controlada, apenas para terminarem em um errático discurso interior. [...] Quanto mais se aproxima seu clímax emocional (o encontro decisivo de Quentin e Caddy no bosque), menos Quentin domina sua linguagem; quanto mais ele adentra seu monólogo, menos ele *fala* e mais *ouve* as míriades de vozes do passado <sup>135</sup> (BLEIKASTEN, 1990, p. 73, grifo do autor, tradução nossa).

<sup>135</sup> “Again and again Quentin attempts to tell his story in orderly fashion; again and again his narrative gets caught in the vortex of his obsessions. Many paragraphs in the second section begin quite conventionally as controlled narration, only to end in erratic interior discourse. The closer one gets to its emotional climax (Quentin’s decisive encounter with Caddy at the branch), the less Quentin master his language; the deeper he

Dialogando com Rosenfeld (2006), Malcolm Bradbury (1989) categoriza o romance modernista como um *romance de introversão*, ou seja, um tipo de narrativa que se retrai, volta-se para dentro e para sua própria estrutura, em um processo no qual o romance adquire o “[...] gosto por formas que, voltando-se sobre si mesmas, mostram o processo de construção do romance e reproduzem os meios com que se realiza a própria narração” (BRADBURY, 1989, p. 323). Desse modo, o romance modernista é aquele que tenta dar conta formalmente da complexidade do mundo que despontava no início do século XX:

O romance moderno torna-se, assim, o romance da consciência refinada, foge às convenções da apresentação dos fatos e da narração da história, dessubstancializa o mundo material e o põe em seu devido lugar, transcende as limitações e simplicidades vulgares do realismo, de modo a servir a um realismo superior. O romance moderno é o romance mais livre, e sua liberdade é a liberdade não só de ser mais poético, mas também mais verdadeiro em relação ao sentimento da vida (BRADBURY, 1989, p. 384).

Sendo assim, partindo das premissas de Rosenfeld e Bradbury, aliadas à assertiva de Auerbach, para quem “[...] a consciência do caráter [...] descontínuo da realidade moderna [...] da sequência desordenada do tempo, invade o romance modernista (AUERBACH, 2002, p. 336), a narrativa de Quentin passa pela desrealização, já que na progressão gradual do romance, e à medida que o dia desloca-se sobre o eixo da temporalidade, as instâncias de tempo, espaço e linguagem vão se tornando cada vez mais esboroadas e fragmentadas, atingindo instantes de completa desagregação linguística e luminosidade poética. Ou escuridão, já que estamos falando de um narrador que “[...] amava a morte mais que tudo, amava só a morte, amava e vivia sempre a antegozar a morte de modo deliberado e quase pervertido [...] e por isso se lança, mergulha, renuncia, se afoga” (FAULKNER, 2004, p. 320).

No plano semântico, há no trecho apontado indicações espaciais (“grama”, “banco de areia”, “margem”) e temporais, já que a “escuridão cinzenta” remete à noite. Segundo Chevalier & Gheerbrant, “[...] entrar na noite é entrar no indeterminado [...]. Ela é a imagem do inconsciente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 640). Instaure-se, nesse momento da narrativa, uma atmosfera de abundância, excesso e fertilidade, pautada em imagens noturnas de umidade (“escuridão cinzenta”, “cheirando a chuva”, “cheiros de flores”, “ar úmido e quente”), que remete às secreções sexuais, ao desejo, à sexualidade.

---

moves into his monologue, the less he *speaks* and the more he *listens* to the myriad voices of the past” (BLEIKASTEN, 1990, p. 89, grifo do autor).

Além disso, Quentin está parado na margem do riacho, enquanto Caddy encontra-se deitada neste. No riacho, a fusão da água com a terra formam a lama ou argila. Para Chevalier & Gheerbrant (1997), a lama significa tanto o princípio criador em seus primórdios, quanto “[...] um processo involutivo, um início de degradação [...] água contaminada, corrompida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 534). Já para Bachelard, “A união da água e da terra dá a massa. A massa é um dos esquemas fundamentais do materialismo. [...] Com efeito, a massa nos parece ser o esquema do materialismo realmente íntimo em que a forma é excluída, apagada, dissolvida [...]” (BACHELARD, 1997, p. 109).

Assim, a lama primária na qual Quentin e Caddy estão assentados remete ao incesto imaginário idealizado por Quentin, e à culpa advinda dele. Como um Adão e Eva primordiais, expulsos da “[...] reprovação e o horror além da chama limpa” (FAULKNER, 2004, p. 112), a lama remete ao próprio aspecto amorfo da narrativa, do ponto de vista da sintaxe convencional:

[...] chegamos ao ponto mais alto e seguimos em frente em direção  
 às árvores ela esbarrou em mim  
 afastou-se um pouco a vala era uma cicatriz negra na grama verde  
 ela esbarrou em mim outra  
 vez olhou para mim e afastou-se chegamos à vala  
 vamos por aqui  
 pra quê  
 pra ver se a gente ainda encontra os ossos da Nancy há um bom  
 tempo que eu não venho olhar  
 e você  
 estavam cobertos de trepadeiras e urzes escuras  
 estavam aqui mesmo a gente nem sabe se está vendo ou não não é  
 para Quentin  
 vamos  
 a vala estreitou-se fechou-se ela virou-se para as árvores <sup>136</sup>  
 (FAULKNER, 2004, p. 148-9).

No trecho destacado, a geografia disfórica do riacho circunscreve uma isotopia da morte calcada em imagens polissêmicas, “vala”, “ossos”, “urzes escuras”, “cicatriz negra”, na

---

<sup>136</sup> “[...] we crossed the crest and went on toward the trees she walked into me she gave over a little the ditch was a black scar on the gray grass she walked into me again she looked at me and gave over we reached the ditch lets go this way  
 what for  
 lets see if you can still see Nancys bones I havens thought  
 to look in a long time have you  
 it was matted with vines and briers dark  
 they were right here you cant tell whether you see them or not can you  
 stop Quentin  
 come on  
 the ditch narrowed closed she turned toward the trees”  
 (FAULKNER, 2014, p. 101-2).



(FAULKNER, 2004, p. 147).

Georges Bataille (2017) postula que os indivíduos são seres descontínuos, isto é, apartados de todos os outros em sua solidão ontológica, do nascimento até a morte. Somos seres individualizados, porém temos a “[...] nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 2017, p. 39), e ansiamos o retorno à continuidade. Assim, os sentidos de continuidade e descontinuidade dos seres manifestam-se como dimensões paralelas à ideia de erotismo e morte: o indivíduo descontínuo pode retornar à continuidade, e o erotismo dos corpos seria um dos eixos de recuperação dessa continuidade perdida, por meio do ato sexual, que promove a união física dos seres em uma única estrutura ontológica: “Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio. O que designa a paixão é um halo de morte” (BATAILLE, 2017, p. 44).

Dessa forma, julgamos que a atmosfera noturna, úmida e pulsional da cena do riacho, remete ao desejo sexual de Quentin pela irmã, pela instauração de um espaço que remete à sexualidade e à fertilidade; e de outro lado, articul-se à pulsão de morte dispostas nas materialidades isotópicas do lugar, metonimizadas não apenas pelo pacto de morte estabelecido entre Quentin e Caddy, mas porque esta isotopia poética também auxilia no processo de deformação sintática da narrativa, que verticalmente escorre como o sêmen de Quentin ou as secreções sexuais de Caddy, que o irmão deseja possuir, mas não pode porque “[...] *havia uma coisa terrível em mim às vezes à noite eu via a coisa sorrindo para mim eu via através deles sorrindo para mim [...] a que sorri pra você a coisa através deles*” (FAULKNER, 2004, p. 108, grifo nosso). Líquidos vitais mobilizados no incesto imaginário, que se concretizará apenas como ato de fala, isto é, quando Quentin “confessa” ao pai a suposta falta cometida pelos irmãos:

[...] e ele cada homem é árbitro de suas próprias virtudes você considerar o ato corajoso ou não é mais importante que o ato em si que qualquer ato senão seria impossível você estar falando sério e eu o senhor não acredita que eu estou falando sério e ele acho que você é tão sério que nem é preciso eu me preocupar senão você não teria sido levado ao expediente de me dizer que havia cometido incesto e eu eu não estava mentindo eu não estava mentindo e ele você queria sublimar uma bobagem humana natural transformando-a num horror e então exorcizá-la com a verdade e eu foi para isolá-la do mundo barulhento para que o mundo fosse obrigado a fugir de nós e então seria como se o som dele nunca tivesse existido e ele você tentou

---

but I couldnt stop she held my head against her damp hard breast I could hear her heart going firm and slow now not hammering and the water gurgling among the willows in the dark and waves of honeysuckle coming up the air my arm and shoulder were twisted under me” (FAULKNER, 2014, p. 100-1).

obrigá-la a cometer o ato e eu eu temia eu temia que ela aceitasse e então não teria adiantado nada mas se eu pudesse dizer ao senhor que havíamos cometido teria sido assim e então os outros não seriam assim <sup>138</sup> (FAULKNER, 2004, p. 171-2).

#### 4.9. *Lonicera periclymenum*

Na consciência de Quentin, o perfume da flor de madressilva opera como símbolo referente aos desejos incestuosos experimentados em relação à irmã (BLEIKASTEN, 1995):

a madressilva chuscava chuscava eu ouvia os grilos olhando para nós em círculo ela  
 recuou me contornou indo em direção às árvores  
 volta você pra casa você não precisa vir não  
 segui em frente  
 por que você não volta pra casa  
 essa madressilva desgraçada  
 chegamos à cerca ela a atravessou de gatinhas eu fui atrás quando me levantei ele estava  
 saindo do meio das árvores surgindo à luz cinzenta vindo em nossa direção alto e liso e  
 imóvel embora estivesse se movendo como se estivesse parado ela foi em direção a ele <sup>139</sup>  
 (FAULKNER, 2004, p. 149).

A madressilva (*honeysuckle*), planta da família das *Caprifoliaceae*, de nome científico *Lonicera periclymenum*, possui flores de perfume adocicado e agrega-se em arbustos e sebes, em um emaranhado de folhas, galhos e flores do qual despontam pequeninas flores amarelas e delgadas. Dotada de folhas lanosas e verde-escuras, a madressilva remete, em sua forma delgada, a um cálice comprido voltado para cima, de onde partem as pétalas, inicialmente

---

<sup>138</sup> “[...] and he every man is the arbiter of his own virtues whether or not you consider it courageous is of more importance than the act itself than any act otherwise you could not be in earnest and i you dont believe i am serious and he i think you are too serious to give me any cause for alarm you wouldnt have felt driven to the expedient of telling me you had committed incest otherwise and i i wasnt lying i wasnt lying and he you wanted to sublimate a piece of natural human folly into a horror and then exorcise it with truth and i it was to isolate her out of the loud world so that it would have to flee us of necessity and then the sound of it would be as though it had never been and he did you try to make her do it and i i was afraid to i was afraid she might and then it wouldnt have done any good but if i could tell you we did it would have been so and then the others wouldnt be so” (FAULKNER, 2014, p. 117).

<sup>139</sup> “[...] the honeysuckle drizzled and drizzled I could hear the crickets watching us in a circle she moved back went around me on toward the trees  
 you go on back to the house you neednt come  
 I went on  
 why dont you go on back to the house  
 damn that honeysuckle  
 we reached the fence she crawled through I crawled through when I rose from stooping he was coming out of the trees into the gray toward us coming toward us tall and flat and still even moving like he was still she went to him” (FAULKNER, 2014, p. 102).

brancas, mas que tornam-se amarelas com o tempo, além dos estames, que saltam para fora do cálice.

Como a própria estrutura do pensamento de Quentin, a corola da flor de madressilva é rarefeita e fragmentada, quase apenas forma, com seus estames eretos e exuberantes, espalhando sua fragrância intrusiva pelas sebes e pela consciência de Quentin. Esse caráter parasita e opressor do perfume da planta é ressaltado constantemente pelo narrador, e o aspecto fantasmagórico da madressilva opera como metáfora para relação sexual imaginária dos irmãos, a partir da estrutura da flor, formada pelo androceu (masculino) e o gineceu, (feminino, Caddy):

A madressilva não é simplesmente um símbolo do desejo incestuoso de Quentin; é um símbolo do sexo, da maturidade sexual dele e de Caddy. É um odor penetrante do qual Quentin não pode escapar, assim como ele não pode escapar da perda de sua relação de infância com Caddy. O sexo ameaça o mundo que Quentin deve preservar. Uma análise detalhada da cena no riacho mostra que o único desejo de Quentin é manter seu mundo isolado intacto, negando a realidade do ato de Caddy <sup>140</sup> (VOLPE, 1967, p. 112, tradução nossa).

Pode-se estabelecer um paralelo com outra obra de Faulkner, o espectral *Santuário*, publicado em 1931. O romance narra a história de Temple Drake, uma adolescente fútil e sexualizada que, depois de ser sequestrada e mantida em cativeiro por um psicopata sexualmente impotente chamado Popeye, tem o hímen perfurado por uma espiga de milho. Esse acontecimento terrível nunca é visto de frente pelo narrador heterodiegético, já que tudo é apenas sugerido, de modo refratário, como uma fantasmagoria dentro do texto. Assim, do mesmo modo que a relação sexual entre Popeye e Temple Drake se dá apenas em um plano simbólico, o incesto de Quentin e Caddy se realiza, como já mencionado, como ato de fala que não se consuma (FAULKNER, 2004, p. 171).

---

<sup>140</sup> “Honeysuckle is not simply a symbol of Quentin’s incestuous desire; it is a symbol of sex, of his and Caddy’s sexual maturity. It is a pervasive odor from which Quentin cannot escape, just as he cannot escape the loss of his childhood relationship with Caddy. Sex threatens the world that Quentin must preserve. A close analysis of the scene at the creek shows that Quentin’s sole desire is to keep his insulated world intact by denying the reality of Caddy’s act” (VOLPE, 1967, p. 112).

#### 4.10. O retorno

O dia prossegue, e Quentin envolve-se em uma confusão com uma garota imigrante que passa a segui-lo, e o incidente termina na delegacia. Depois de encontrar com amigos de faculdade que o ajudam, o narrador está finalmente pronto para o instante final. Como sua própria linguagem desagregada e poética, Quentin diz: “À medida que eu ia descendo, a luz diminuía pouco a pouco, mas sem mudar de qualidade, como se eu, e não a luz, é que estivesse mudando, diminuindo” (FAULKNER, 2004, p. 163). Na janela do bonde, sob o entardecer, sua voz assume a materialidade incandescente da substância poética:

Foi aqui que vi o rio pela última vez nesta manhã, mais ou menos aqui. Eu sentia a presença da água além do crepúsculo, o cheiro. Quando as flores se abriam na primavera e chovia o cheiro estava em toda parte a gente não reparava nele muito em outras ocasiões mas quando chovia o cheiro começava a entrar na casa à hora do entardecer ou chovia mais ao entardecer ou então havia alguma coisa na luz em si mas era sempre nessa hora que o cheiro era mais forte até que eu me deitava na cama pensando quando será que vai parar quando será que vai parar <sup>141</sup> (FAULKNER, 2004, p. 165).

O narrador retorna à seu quarto, ou seja, finaliza a narrativa do mesmo modo como iniciou, cumprindo um ritual circular, antes de dirigir-se ao rio para afogar-se em suas águas. A fragmentação da linguagem continua, em imagens oníricas, como as alucinações hipnagógicas do estado de vigília: “[...] *e no entanto sem ver apertados como dentes não desacreditando duvidando até mesmo a ausência de dor canela tornozelo o longo fluxo invisível do corrimão da escada onde um passo falso na escuridão cheia de sono de pai mãe Caddy Jason [...]* <sup>142</sup> (FAULKNER, 2004, p. 168, itálico do autor). Neste ponto, cumprindo um ritual circular, Quentin atinge o auge da desagregação sintática e pode desaparecer, como sua própria linguagem.

---

<sup>141</sup> “This was where I saw the river for the last time this morning, about here. I could feel water beyond the twilight, smell. When it bloomed in the spring and it rained the smell was everywhere you didn't notice it so much at other times but when it rained the smell began to come into the house at twilight either it would rain more at twilight or there was something in the light itself but it always smelled strongest then until I would lie in bed thinking when will it stop when will it stop” (FAULKNER, 2014, p. 112).

<sup>142</sup> “[...] *yet the eyes unseeing clenched like teeth not disbelieving doubting even the absence of pain shin ankle knee the long invisible flowing of the stairrailing where a misstep in the darkness filled with sleeping Mother Father Caddy Jason Maury door I am not afraid only Mother Father Caddy Jason*” (FAULKNER, 2014, p. 115).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

William Faulkner é um dos autores mais complexos e fundamentais do século XX. Sua obra, como a de James Joyce, causa, ao mesmo tempo, temor e reverência nos leitores, por ser considerada, injustamente, muito difícil, fragmentária ou obscura. Nesse sentido, a presente dissertação objetivou contribuir para a mobilização de novas camadas de sentido a respeito da obra faulkneriana. Dotada de vasto arsenal crítico, a obra desse escritor do Mississippi tem sido cada vez mais lida e analisada no Brasil, especialmente após as reedições de seus romances pela extinta editora paulista Cosac & Naify, que, a partir de 2003, disponibilizou suas principais obras a partir de excelentes traduções. Assim, nossa contribuição, ainda que modesta, aparece nesse contexto de interesse renovado pela obra de Faulkner no meio acadêmico brasileiro.

Incrustados nessa obra caudalosa, os romances *Enquanto agonizo* e *O som e a fúria* destacam-se pelo seu experimentalismo, na composição do enredo, na instauração do ponto de vista, na articulação entre as dimensões espaciais e temporais, e no trabalho com a linguagem. Nossa pesquisa objetivou apresentá-los de modo crítico, tentando mobilizar novas leituras.

*Enquanto agonizo* e *O som e a fúria* dão conta, ao mesmo tempo, de um espaço geográfico, histórico, econômico e social já em vias de desagregação e, por este motivo, paradoxalmente agarrado a esses mesmos valores: de um lado, a desintegração familiar dos Compson e, de outro, a união familiar dos Bundren para enterrar o corpo da matriarca Addie. Nos dois romances, o drama da linguagem e dos sentidos que ela carrega materializam-se, bem como as questões do narrar e os sentidos da verdade sobre este narrar: múltiplas visões se dialogam, se esbatem, se encontram, se contradizem, em uma teia polifônica articulada ao próprio questionamento do romance enquanto forma e ao esboroamento do sujeito enquanto sujeito no início do século XX.

A pesquisa objetivou demonstrar que a poeticidade nestes dois romances advém justamente de sua estrutura fragmentada, cujos recursos do monólogo interior e fluxo de consciência operam na mobilização de ritmo, imagens, símbolos e sonoridades, imbuindo a narrativa de Faulkner com instantes de grande poeticidade. Assim, por meio da voz dos três narradores selecionados como *corpus*, a dissertação objetivou a análise do modo como se estrutura o lirismo nas vozes de Benjy, Quentin e Darl.

O primeiro deles, Benjy Compson, aquele que narra uma história “[...] cheia de som e e fúria, e que não significa nada”, figura como narrador incontornável na história da literatura ocidental. Pode-se afirmar sem nenhum receio que é impossível estabelecer quaisquer

reflexões acuradas sobre o narrar ou sobre narradores modernistas, sem o contato com a narrativa de Benjy. Assim, a dissertação procurou demonstrar que Benjy, vivendo emparedado em seu cosmos esquizoide, apesar da incapacidade de racionalização do que ele mesmo narra, apresenta uma linguagem fortemente reiterativa, anafórica e metalinguística, encadeada em estruturas circulares de linguagem que se sobrepõem umas às outras, em um efeito cumulativo que mimetiza a sintaxe pouco desenvolvida do narrador. A partir dessa linguagem primária e rudimentar, julgamos pertinente nomear a voz de Benjy como uma *narrativa embrionária*, em seu aspecto nascente, arcaico, pouco desenvolvido. A partir dessa narrativa embrionária, o mundo de Benjy constrói-se paulatinamente a partir de símbolos, sejam eles espaciais, como a cerca e o estábulo ou materiais, como a flor de estramônio ou o fogo.

Quentin Compson, por sua vez, depois de deixar a família para estudar em Harvard, planeja o próprio suicídio por afogamento, no dia 02 de junho de 1910. Neste dia, o narrador faz um percurso lírico, deslocando-se do tempo presente como estudante em direção ao passado de decomposição moral da família Compson, enquanto caminha pelas ruas de Boston. Durante esse percurso, fragmentos da história familiar supuram à consciência do narrador, e mostram sua obsessão incestuosa pela morte e pela irmã Caddy. Nossa pesquisa objetivou demonstrar que a fusão do monólogo interior e fluxo de consciência, e a passagem de um a outro são os artifícios responsáveis pela poeticidade da narrativa, já que na progressão do dia e das horas, o monólogo interior de Quentin vai se tornando gradualmente mais fragmentado e poético. Neste processo de destruição discursiva, o fluxo de consciência de Quentin assume uma disposição verticalizada, devido à grande densidade poética da linguagem. Além disso, a narrativa de Quentin enfeixa figuras relativas à morte e à pulsão incestuosa, por meio do perfume de madressilva, da água, da lama e da escuridão.

Darl, de *Enquanto agonizo*, apesar de configurar-se como narrador autodiegético, narra de um ponto de vista onisciente e fantasmático o périplo da família Bundren pelas estradas lamacentas do condado de *Yoknapatawpha*, no objetivo de enterrar a matriarca Addie. Por meio da focalização e de sua voz narrativa, Darl projeta sua interioridade lírica nos espaços e objetos, enquanto empreende a viagem ao lado da família, uma jornada sem retorno em direção à insanidade. No final da narrativa, a subjetividade de Darl, cindida em muitos *eus* cujas vozes esquizoides dizem *sim* à loucura, pode finalmente encontrar-se com os sentidos e não-sentidos da vida, que a personagem sempre buscou, no *locus* familiar e na cartografia de *Yoknapatawpha*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIKEN, C. The Novel as a Form. In: \_\_\_\_\_. WARREN, R. P. **Faulkner: a collection of critical essays** (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 46-52.

ALLDREDGE, B. Spatial Form in Faulkner “As I Lay Dying”. **The Southern Literary Journal**, Vol. 11, n. 1, 1978. p. 3-19.

AUERBACH, E. A meia marrom. In \_\_\_\_\_. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 471-498.

AZEVEDO, C. Do modernismo em William Faulkner: *As I lay dying*. In: AMARAL, A. L.; CUNHA, G. (Org.). **Estudos em homenagem a Margarida Llosa**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p. 71-97.

\_\_\_\_\_. Um lugar ao sul: Yoknapatawpha County. In: **Lugar: Representação e Sentidos: Estudos de Literatura Norte-Americana**. Isabel Fernandes Alvez (Org). Coleção Literatura 2. Braga, 2010.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Bernardini. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARNEY, M.; GUDMUNDSDÖTTIR, B. Gratitude. In: GUDMUNDSDÖTTIR, B: **The music from Drawing Restraint 9**. CD. One Little Indian: Iceland, 2005.

BARROS, L. A. **Darl, o homem de gênio em Faulkner**. Londrina, UEL. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, 2014. 125 f.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLEIKASTEN, A. Faulkner from an European perspective. In: **The Cambridge Companion to William Faulkner**. Philip M. Weinstein (org). Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 75-95.

\_\_\_\_\_. **The ink of melancholy**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. The setting. In: **As I lay dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010. p. 276-285.

BLOOM, H. **O cânone americano**: o espírito criativo e a grande literatura. Trad. Denise Bottman. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

BLOTNER, J. **Faulkner**: a biography. One volume edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

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

BRADBURY, M; McFARLANE, J. O nome a natureza do modernismo. In: **Modernismo**: Guia Geral 1890-1930. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42.

BROOKS, C. Man, Time and Eternity. In \_\_\_\_\_. **The Yoknapatawpha Country**. Estados Unidos: Louisiana Paper Back Edition, 1990. p. 325-348.

\_\_\_\_\_. Odyssey of the Bundrens. In \_\_\_\_\_. **The Yoknapatawpha Country**. Estados Unidos: Louisiana Paper Back Edition, 1990. p. 141-166.

CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COETZEE, J. M. William Faulkner e seus biógrafos. In \_\_\_\_\_. **Mecanismos internos**: ensaios sobre literatura (2000-2005). Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COWLEY, M. Introduction to the portable Faulkner. In: WARREN, R. P. (Org.). **Faulkner**: A collection of critical essays. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 34-45.

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

DONNELL, G. M. Faulkner's Mythology. In: WARREN, R. P. (Org.). **Faulkner**: a collection of critical essays. New Jersey: A Spectrum Book, 1966.

ELIOT, T. S. **Obra completa**: v. I – Poesia. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

\_\_\_\_\_. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**s. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FAULKNER, W. **Absalão, Absalão!** Trad. Celso Mauro Paciornik e Julia Romeu. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Absalom, Absalom!**: the corrected text. Vintage International Books, 1990.

\_\_\_\_\_. Adress upon receiving the Nobel Prize for Literature. In: **The sound and the fury**. Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014.

\_\_\_\_\_. **As I lay dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010.

\_\_\_\_\_. **Enquanto agonizo**. Trad. Wladir Dupont. Porto Alegre: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. **Light in august**: the corrected text. Vintage International Books, 1990.

\_\_\_\_\_. **Luz em agosto**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **O povoado**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Benvirá, 2012.

\_\_\_\_\_. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Palmeiras selvagens**. Trad. Newton Goldman e Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Santuário**. Trad. Lígia Junqueira Caiuby. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. **Sartoris**. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. **The sound and the fury**. Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014.

\_\_\_\_\_. **Wild palms**: the corrected text. Vintage International Books, 1990.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**: studies in Herman Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf. Princeton University Press, 1971.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

GRANGEIRO, A. C. C. **Tempo e Memória na obra de William Faulkner**. Goiânia, UFG, Faculdade de Letras, 2011. Tese de Doutorado em Estudos Literários. 240 f.

HAMBLIN, R. W; PEEK, C. A. **A William Faulkner Encyclopedia**. London: Greenwood Press, 1999.

HATTENHAUER, D. The Geometric Design of As I Lay Dying. **Colby Quarterly**, Vol. 30, n.2, June, 1994. p. 146-153.

HOFFMAN, F. J. **William Faulkner**. Trad. Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

\_\_\_\_\_. **William Faulkner**. New Haven: College & University Press, 1961.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw Hill do Brasil, 1976.

INGE, T. **William Faulkner: The Contemporary Reviews**. New York: Cambridge University Press, 1995.

JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. O paralelismo. In: \_\_\_\_\_. **Diálogos**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 99-108.

LEFEBVE, M. J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2006.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MILLGATE, M. **Faulkner**. London: Oliver and Boyd, 1961. p. 16-39.

\_\_\_\_\_. The Sound and The Fury. In: WARREN, R. P. (Org). **Faulkner: a collection of critical essays**. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 94-108.

MOISÉS, M. **A prosa poética**. In \_\_\_\_\_. **A criação literária**. Prosa II. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 19-68.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Termos Literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 383-4.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 82-118.

PORTER, C. **William Faulkner: Lives and Legacies**. Cary, GB: Oxford University Press, USA, 2007.

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

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.

ROSS, A. **O resto é ruído: ouvindo o século XX**. Trad. Claudio Carina; Ivan Weizs Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SARTRE, J. P. William Faulkner's Sartoris. **Yale French Studies**, n. 10, French-American Relationships, 1952. p. 95-99.

SARTRE, J. P. Sobre "O som e a fúria": a temporalidade na obra de Faulkner. Trad. Marcela Vieira. In: FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SHEPPARD, R. A crise da linguagem. In: BRADBURY, M; MCFARLANE, J. **Modernismo: Guia Geral – 1890-1930**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 263-274.

SILVA, C. P. A palavra poética de Dewey Dell em *Enquanto agonizo*, de William Faulkner. **Revista Travessias Interativas**. Vol. 15, n. 1, abril, 2018. pgs. 309-320.

\_\_\_\_\_. Narrativa embrionária: a linguagem poética do narrador Benjy em *O som e a fúria*, de William Faulkner. **Revista Ribanceira**. Vol. 12, n. 1, jan-mar, 2018. p. 39-52.

STEIN, J. William Faulkner: a arte da ficção 12. In: **As entrevistas da Paris Review**. Vol. 1. Trad. Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SUNDQUIST, E. The myth of The Sound and The Fury. In: FAULKNER, W. **The sound and the fury: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014. p. 381-393.

TADIÉ, Y. J. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1971.

THOMPSON, L. **William Faulkner: an introduction and interpretation**. New York: Barnes & Noble, 1964.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

URGO, R. J. William Faulkner and the Drama of Meaning: The Discovery of Figurative in *As I Lay Dying*. **South Atlantic Review**, v. 53, n. 2, 1988, p. 11-23.

VELOSO, C. Livros. In: VELOSO, C. **Livro**. CD. Rio de Janeiro: Polygram, 1997.

VICKERY, O. The Dimensions of Consciousness. In: FAULKNER, W. **As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010. p. 236-247.

\_\_\_\_\_. The sound and the fury: A study in perspective. In: FAULKNER, W. **The sound and the fury: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014. p. 324-335.

VOLPE, E. **A reader's guide to William Faulkner**. New York: Farrar, Straux and Giroux, 1967.

WARREN, R. P. Faulkner: Past and Future. In: \_\_\_\_\_. **WARREN, R. P. Faulkner: a collection of critical essays** (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 1-22.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico). p. 55-63.
- ALVES, M. L. **Experience/experimentation: Faulkner as a storyteller**. Porto Alegre, UFRGS, 2010. Dissertação de Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas. 103 f.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAIT, B. **A personagem**. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.
- CONNOR, W. V. O'. William Faulkner. In \_\_\_\_\_. **Modern American Novelists: an introduction**. New York: The New American Books, 1968.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico. São Paulo: **Revista USP**, número 53, 2002. p. 166-182.
- JOYCE, J. **Ulisses**. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- MARIANO, F. R. **Faulkner na França**. Campinas, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem, 2015. 147 f.
- MOORE, K. L.; PERSAUD, T. V. N. **Embriologia Básica**. 7. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- OLIVEIRA, I. A. **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. 150 f.
- TEIXEIRA, W; FAIRCHILD, T R; TOLEDO, M C M. de; TAIOLI, F. **Decifrando a Terra**. 2 ed. São Paulo: Companhia Nacional, 2009.