



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LUCAS DA SILVA LOPES

**DESCOMPASSO TEMPORAL: CRÍTICA E CONTEXTO
SOCIAL NA OBRA MODERNISTA DE WILLIAM FAULKNER**

**CAMPINAS,
2018**

LUCAS DA SILVA LOPES

**DESCOMPASSO TEMPORAL: CRÍTICA E CONTEXTO
SOCIAL NA OBRA MODERNISTA DE WILLIAM FAULKNER**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Lucas da Silva Lopes e orientada pelo Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão.

**CAMPINAS,
2018**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq, 147306/2016-7

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

L881d Lopes, Lucas da Silva, 1989-
Descompasso temporal : crítica e contexto social na obra modernista de William Faulkner / Lucas da Silva Lopes. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Faulkner, William, 1897-1962. 2. Ficção americana - História e crítica . 3. Modernismo (Literatura). 4. Capitalismo e literatura. I. Durão, Fabio Akcelrud. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Temporal mismatch : criticism and social context in the modernist work of William Faulkner

Palavras-chave em inglês:

Faulkner, William, 1897-1962

American fiction - History and criticism

Modernism (Literature)

Capitalism and literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Leandro Pasini

André Cechinel

Data de defesa: 26-11-2018

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Leandro Pasini

André Cechinel

**IEL/UNICAMP
2018**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Para Luciana, que primeiro me despertou
para a possibilidade de uma relação com a
literatura para além das horas vagas.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Fabio Akcelrud Durão, pelo apoio constante, pela amizade e pela contribuição inestimável à minha formação intelectual.

Aos professores André Cechinel e Leandro Pasini pela participação na banca de titulação.

Ao professor Paulo da Luz Moreira e, novamente, ao professor Leandro Pasini, pela leitura atenta e as contribuições valiosas durante a qualificação.

Aos meus pais e familiares, que souberam entender os meus momentos de ausência e sempre me incentivaram a continuar.

Aos amigos, por sempre me animarem nos momentos de maior tensão.

Agradeço aos amigos do grupo de orientação (em especial ao Tauan, Tiago, Elisa, Fernando), pelas leituras e críticas sempre oportunas.

Agradeço ao Claudio Platero e aos demais funcionários da Secretária de Pós-Graduação do IEL, pelo trabalho de excelência e suporte constante.

Ao CNPq pelo imprescindível apoio financeiro sem o qual esta pesquisa não teria chegado a termo.

Finalmente, agradeço à Luciana, a quem este trabalho é inteiramente dedicado.

RESUMO

A hipótese deste trabalho é que a forma literária é oriunda de uma relação complexa e produtiva com o contexto social a partir do qual ela se origina; e que a crítica literária, sobretudo em seu processo de acumulação, o qual pressupõe uma disputa intensa, enseja a incorporação de camadas de sentido até então não percebidas à obra literária. O argumento central é que a obra de William Faulkner apresenta uma tensão temporal interna, oriunda do arranjo formal, que em última instância é expressão de uma angústia vivenciada socialmente através da impossibilidade de reabilitar o passado e da hesitação em relação ao presente/futuro. O nosso estudo se concentra, portanto, na investigação das técnicas e soluções narrativas propostas por William Faulkner em suas obras modernistas mais desafiadoras de modo a perscrutar os meios pelos quais as soluções literárias alcançadas pelo autor respondem às questões mais prementes do contexto social, nesse caso a especificidade social do Sul dos Estados Unidos. As principais obras em discussão são *O som e a fúria* (1929), *Enquanto agonizo* (1930), *Luz em agosto* (1932) e *Absalão, Absalão!* (1936). O propósito é revelar as tensões internas entre os desenvolvimentos estéticos e os conteúdos sociais de modo que as contradições da forma literária e da sociedade desponham como criticamente produtivas. Para tal, faz-se necessário incursionar pela obra, através de leituras cerradas, sem perder a atenção para as questões sociais mais importantes de seu contexto, a saber, a Guerra Civil norte-americana (1861-1865), a Reconstrução (1865-1875), o período pós-Reconstrução marcado pela ascensão das políticas Jim Crow, a queda da bolsa de valores de Nova York em 1929 e a Grande Depressão na década de 1930. Aliado a esse procedimento – e tão importante quanto – busca-se uma interpretação histórica da crítica devotada a Faulkner, pois, tem-se em consideração que a história da leitura de determinada obra contribui internamente para a conformação de seus sentidos. O que se defende, nesse sentido, é que a crítica concorre, no envelhecimento dos romances, para a adesão de novos sentidos que passam a ser internalizados pela obra.

Palavras-chave: Faulkner, William Cuthbert (1897-1962); *O som e a fúria* – crítica e interpretação; *Enquanto agonizo* – crítica e interpretação; *Luz em agosto* – crítica e interpretação; *Absalão, Absalão!* – crítica e interpretação; Modernismo (literatura); Crítica literária; Expansão do capitalismo e literatura.

ABSTRACT

The hypothesis of this research is that the literary form comes from a complex and productive relationship with the social context from which it originates; and that literary criticism, especially in its process of accumulation, which presupposes an intense dispute, leads to the incorporation of layers of meaning hitherto not perceived in the literary work. The central argument is that the work of William Faulkner presents an internal temporal tension, coming from the formal arrangement, which is ultimately an expression of a fundamental anguish experienced socially through the impossibility of rehabilitating the past and the hesitation in relation to the present/future. Our study, therefore, focuses on the investigation of the techniques and narrative solutions proposed by William Faulkner in his most challenging modernist works in order to examine the means by which the literary solutions reached by the author answer the most pressing questions of the social context, in this case the social specificity of the Southern United States. The main works under discussion are *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Light in August* (1932) and *Absalom, Absalom!* (1936). The purpose is to reveal the internal tensions between aesthetic developments and social contents so that the contradictions of the literary form and society emerge as critically productive. In order to do so, it is necessary to penetrate the work through closed readings without losing sight of the most important social issues of its context, namely, the American Civil War (1861-1865), Reconstruction (1865-1875), the post-Reconstruction period marked by the rising of Jim Crow policies, the Stock Market Crash of 1929, and the Great Depression in the 1930s. Allied to this procedure – and as important as it is – is a historical interpretation of the criticism devoted to Faulkner. We consider that the history of the reading of a certain work contributes internally to the conformation of its meaning. What is defended, in this sense, is that the criticism competes, in the aging of the novels, for the adhesion of new senses that come to be internalized by the literary work.

Key-words: Faulkner, William Cuthbert (1897-1962); *The Sound and the Fury* – criticism and interpretation; *As I Lay Dying* – criticism and interpretation; *Light in August* – criticism and interpretation; *Absalom, Absalom!* – criticism and interpretation; Modernism (literature); Literary Criticism; Expansion of Capitalism and Literature.

LISTA DE ABREVIATURAS

AA – *Absalom, Absalom!*

AA-pt – *Absalão, Absalão!* [trad. Sônia Régis]

AILD – *As I Lay Dying*

EA – *Enquanto agonizo* [trad. Wladir Dupont]

Light – *Light in August*

Luz – *Luz em agosto* [trad. Celso Mauro Paciornik]

SF – *The Sound and the Fury*

SeF – *O som e a fúria* [trad. Paulo Henriques Britto]

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
PARTE I – PRESSUPOSTOS	22
CAPÍTULO 1 – MISTIFICAÇÕES	23
Aprendiz de quem? Faulkner e a tradição; Faulkner e o Sul	26
O modernismo e a obra de Faulkner	30
Local versus universal?	43
Tempo psicológico versus tempo social	52
CAPÍTULO 2 – CIRCUNSCRIÇÕES E EXTRAPOLAÇÕES	58
Guerra Civil: a cicatriz	59
Quebra da Bolsa de Valores: prenúncios de um futuro pouco animador	64
A empreitada expansionista do capitalismo, ou: o Sul como colônia do Norte	66
PARTE II – INCURSÕES	71
CAPÍTULO 3 – ENTRE DOIS TEMPOS.....	72
Um desenredo bem arranjado, ou: sobre como enredar a crítica	75
Na ordem do dia: uma “simples” questão de organização	80
Como enredar o desenredo, ou: novas brincadeiras para velhos brinquedos..	84
O curioso caso de Benjamin Compson	89
CAPÍTULO 4 – A SINTAXE DA HISTÓRIA.....	102
Uma orquestra de vozes desafinadas	102
A intervenção dos Bundren no debate sobre a arte	105
A Nova Jerusalém é uma vitrine recheada de mercadorias.....	112
Consciência de classe (quase, mas ainda não)	118
CAPÍTULO 5 – PANORAMA SOCIAL AMPLIADO	126
Duas formas de medir o tempo.....	126
Distúrbios na ordem social sulista	131

O passado que permanece integrado ao futuro.....	136
CAPÍTULO 6 – COORDENADAS EM TENSÃO: NORTE VS. SUL OU DIFERENTES VERSÕES DO “SUL”	144
O mais sulista entre os sulistas	147
Os matizes da história, ou: escravidão – aqui se faz aqui se paga?.....	149
Uma dupla traição: Sutpen e Quentin dão as mãos	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165

INTRODUÇÃO

The boy would just wait and then listen and Sam would begin, talking about the old days and the People whom he had not had time even to know and so could not remember (he did not remember ever having seen his father's face) [...] And as he talked about those old times and those dead and vanished men of another race from either that the boy knew, gradually to the boy those old times would cease to be old times and would become a part of the boy's present, not only as if they had happened yesterday but as if they were still happening, the men who walked through them actually walking in breath and air and casting an actual shadow on the earth they had not quitted. And more: as if some of them had not happened yet but would occur tomorrow, until at last it would seem to the boy that he himself had not come into existence yet. (Go Down, Moses)

O passado é uma presença inescapável na ficção de Faulkner. Mais do que um processo de continuidade direta ou de ruptura total, sua ficção demonstra que passado e presente estão sempre imiscuídos um no outro, exercendo uma influência e uma tensão mútuas. Por um lado, é possível que o passado permaneça vivo como reminiscência ou como aspiração de uma recuperação integral, como aparece concentrado na angustiante relação de Quentin Compson com um passado idealizado sulista. Por outro, a manutenção do passado pode ser paradoxalmente garantida por sua recusa ferrenha, a qual não deixa de se revelar um outro tipo de obsessão, aqui apontamos para Jason Compson e sua amarga relação com o passado sulista. Entretanto, a contundência do passado em Faulkner fica mais denunciada no modo como o passado adquire status de presente e até mesmo de futuro, como destacado no trecho acima. Embora neste excerto a persistência do passado seja algo tematizado, a versão mais produtiva dessa elaboração estará concentrada não tanto no tema, mas na forma. Os elementos de construção das narrativas de Faulkner apresentam configurações singulares a respeito do passado, quer seja em termos de enredo, de uma conformação específica do movimento narrativo, da justaposição de histórias, entre outros. É nestes momentos que a ficção de Faulkner adquire um caráter de síntese da experiência social e cultural local através de sua abstração em forma literária. É aí também que fica visível que o passado em

Faulkner não é mobilizado para si mesmo, mas em função do presente: o que a ficção de Faulkner realiza é um diagnóstico preciso do presente através do questionamento dos mitos vigentes e dos conteúdos do passado que persistem e alcançam sucesso em se tornar presente. E a investigação desse quadro atinge o momento em que se percebe que a manutenção de elementos do passado não deixa de ser uma forma de evitar enfrentar de frente os verdadeiros problemas do presente.

No contexto de uma introdução cabem algumas palavras de cunho pessoal. Recentemente deparei-me com um questionamento inusitado (talvez óbvio, mas inesperado para mim até aquele momento): “Então, Faulkner é seu escritor favorito?”. O caráter corriqueiro da pergunta e sua implicação de largo alcance me deixaram vacilante. A minha relação com a obra de Faulkner dá-se em um trajeto bem claro e demarcado e, quer seja por puro sentimentalismo ou por saber que esse espaço me permite essa flexibilidade mais autobiográfica, gostaria de recapitular esse percurso.

Nos idos de 2008 e 2009 eu era um estudante de Comércio Exterior em uma universidade particular e empregado como analista em um escritório de gerenciamento de exportações e importações. Proveniente de uma família pobre e tendo ingressado no ensino superior devido a um programa do governo federal, optei pelo comércio internacional pela comodidade e estabilidade financeira: eu já atuava na área desde os meus 16 anos como aprendiz e estava ciente das possibilidades razoavelmente seguras de galgar posições em um prazo curto. Porém, a decisão pragmática não impedia a manutenção de uma outra resolução, mais profunda, consistente e decisiva: a minha predileção pelas Humanidades e pela literatura, proveniente de uma infância e adolescência muito próxima dos livros. A questão é que eu precisava de escapes regulares da rotina maçante do mundo corporativo e me abrigava no horário de almoço nas dependências de uma livraria vizinha ao escritório. Foi ali que li alguns clássicos da literatura nacional e que me deparei, em uma olhada fugidia pela estante, com um volume intitulado *Palmeiras selvagens*. Foi a primeira vez que tomei ciência do nome Faulkner. Lembro-me de folhear o volume, ler alguns trechos esparsos e ficar interessado por aquela prosa meio truncada e ao mesmo tempo solta, repleta de imensos

períodos compostos e de um abuso descomunal da acumulação de adjetivos. Mas o tempo era escasso e não pude dedicar ao livro mais do que esse folhear com breves pausas intermitentes. No outro dia já não consegui encontrá-lo na estante e, com isso, a lista de leituras que eu já me havia proposto se impôs.

Somente reencontrei Faulkner em 2012, já no segundo ano da Licenciatura em Letras, enquanto ensaiava abandonar definitivamente o Comércio Exterior. O reencontro teve local, data, circunstância e mediador: IEL, segundo semestre, curso do Prof. Fabio Durão, respectivamente. Ao final daquele semestre, duas coisas me eram claras: estava resolvido a ter o Fabio como orientador e estava deslumbrado pelo *Ulysses* de James Joyce! Sim, é isso mesmo: a leitura de *O som e a fúria*, incluída na bibliografia do curso, foi extremamente proveitosa e impactante, mas o *Ulysses* (leitura principal do curso) havia me absorvido por completo. Algum tempo depois, já em fins de 2013, enquanto tentava organizar as inquietações que pululavam em minha mente e buscava coaduná-las com o estudo de alguma obra específica, um colega mencionou de passagem que estava lendo *Paga de soldado* e, de alguma forma, o nome Faulkner irrompeu como o objeto a partir do qual eu poderia mobilizar os meus questionamentos. De lá para cá, foram um projeto de Iniciação Científica e uma monografia de graduação a respeito de *O som e a fúria* e a iniciativa de inquirir o modernismo de Faulkner, em uma visada mais ampla, no decurso do mestrado.

Como se vê, Faulkner detém uma presença dúbia no meu percurso: presença algo constante, mas sem despontar como personagem principal por uma ação ativa ou intencional e sim por ocasião das circunstâncias. Mas isso de modo algum o desmerece. Pelo contrário: há uma diferença significativa entre falarmos daquilo que nos deslumbrou e nos deslumbrarmos por aquilo do qual falamos. O segundo só é possível se o material sobre o qual nos debruçamos realmente tem algo instigante a oferecer. No entanto, não creio que o meu caminho por Faulkner seja mero golpe do acaso. Há algo em sua obra que me prendeu a atenção. Eu diria que há uma espécie de relação análoga no ímpeto da obra de Faulkner em desvendar o Sul e a urgência que sentimos, enquanto brasileiros, em compreender o Brasil. Guardadas as devidas proporções, estamos diante do mesmo gesto. E embora o processo de constituição histórica de ambas as regiões seja distinto, há linhas paralelas e pontos de contato em abundância oriundos da experiência da colonização (cada qual a seu modo) e seus efeitos. Nesse ponto o Sul dos Estados Unidos é mais próximo de nós do que o Norte; acho que aqui temos uma consideração

bastante consensual. Vale ressaltar, como prova de honestidade, que a minha leitura de Faulkner no primeiro contato significativo e denso ocorreu paralela à descoberta da sociologia brasileira que tenta desvendar o caráter de nossa experiência nacional...

Voltemos agora à questão que nos fez chegar até aqui. Vá lá: Faulkner é um grande escritor e tornou-se, no decorrer da pesquisa, membro do meu grupo de favoritos. Mas não foi por nenhum favoritismo que optei por estudá-lo. Acho que aí está o meu incômodo: essa suposição de que os objetos de estudo são, necessariamente e de partida, aqueles de nossa mais alta predileção. Se assim o fosse, eu talvez tivesse optado por Joyce ou Dostoievski ou Machado: os três permanecem como problemas com os quais constantemente me revolvo, ainda que mais em um âmbito intelectual pessoal do que naquele mais estritamente acadêmico. Penso que devemos estudar aquilo que se nos mostra como interessante, instigador. Foi o que busquei fazer e no percurso, paradoxalmente, ganhei mais um escritor para o círculo dos apreciados. Bônus da pesquisa. Bom pra mim! Mas chega de conversa pessoal.

O texto a seguir é expressão de um percurso de leitura da obra e da crítica de Faulkner. Por um lado, a leitura da obra é privilegiada a partir da ênfase nos aspectos que a tornam única e que despontam como seu potencial de desvelar a realidade. Nesse sentido, busca-se ressaltar os elementos formais e técnicos que funcionam como núcleos organizadores a partir dos quais a ficção de Faulkner é capaz de dar expressão às contradições de seu contexto social de origem. A atenção à obra, sem perder de vista o contexto, permite o surgimento de camadas de sentido que tendem a serem aplacadas com o tempo. Por outro lado, a crítica é também colocada em relevo. A atenção devotada ao processo de proposição crítica é tão intensa quanto aquela dedicada à obra, pois é na afirmação e refutação – no confronto – de diferentes posições críticas, diacrônicas ou sincrônicas, que o potencial de sentido da obra ganha uma maior dimensão.

O nosso estudo se concentra, portanto, na investigação das técnicas e soluções narrativas propostas por Faulkner em suas obras mais desafiadoras, de modo a perscrutar os meios pelos quais a forma literária é capaz de absorver o contexto social,

nesse caso a especificidade social do Sul dos Estados Unidos. O propósito é revelar as tensões internas entre os desenvolvimentos estéticos e os construtos sociais de modo que as contradições da e na sociedade desponham como criticamente produtivas. Para tal, faz-se necessário incursionar pela obra, através de leituras cerradas, sem perder a atenção para as questões sociais mais importantes de seu contexto. Aliado a esse procedimento – e tão importante quanto – busca-se uma interpretação histórica da crítica dedicada a Faulkner, pois, temos em consideração que a história da leitura de determinada obra contribui internamente para a conformação de seus sentidos. Trata-se de uma atenção à crítica que tem como inspiração o livro *Modernismo e Coerência* (DURÃO, 2012). O que defendemos, portanto, é que a crítica concorre, no envelhecimento dos romances, para a adesão de novos sentidos que passam a ser internalizados pela obra.

A partir dessa incursão pela obra e pela crítica, a nossa hipótese de leitura é de que há, na obra de Faulkner como um todo, uma espécie de relação tensa com o tempo, a qual temos chamado em nosso título de descompasso temporal. Essa tensão em relação ao tempo, a qual consiste em uma busca mal sucedida da restauração do passado e na vacilação em relação ao presente e à sua prospecção de futuro, não é fortuita. Trata-se de uma experiência tipicamente sulista, à qual Faulkner dá vazão em sua ficção atenta ao local. O Sul, tendo perdido a guerra, precisa encarar a falácia de um passado que não mais consegue se manter como glorioso; por outro lado, após a Reconstrução e enfrentando a Grande Depressão, acaba por forçosamente acatar a expansão do domínio do Norte, personificado no avanço da modernização capitalista – um capitalismo industrial e financista, muito distinto do capitalismo agrícola vigente no Sul pré-Guerra Civil. Refém dessa nova lógica, sem espaço para manobra ou autonomia, o Sul passa a ser marcado por um descontentamento com o presente. O gesto realizado pela obra, assim, é a hesitação em relação ao tempo.

Dessa tensão surge a compreensão de um fio condutor que rege a obra de Faulkner como um todo, o qual permite vislumbrar uma hipótese de leitura que justifica o movimento parabólico do conjunto da obra de Faulkner pelo viés da motivação da técnica. Forma e conteúdo em Faulkner apontam para uma angústia em relação ao presente: a impossibilidade de resgatar a experiência do passado (a qual, de qualquer forma, acaba se revelando idealizada) e a insegurança em relação às expectativas de

futuro (as quais, em diferentes cenários, se apresentam como marcadamente pessimistas).

De modo razoavelmente bem definido, a crítica de Faulkner comumente divide a obra do autor em três etapas distintas: a fase de aprendizado (pré *O som e a fúria*); a fase modernista, considerada a mais relevante de sua lavra (a qual se estende de *O som e a fúria* até *Absalão, Absalão!* ou até o livro *Desça, Moisés*, de 1942 – a escolha dependerá da inclinação do crítico em sua compreensão do modernismo); e uma terceira fase que compreende toda a produção posterior do autor, a qual prossegue na exploração das temáticas estabelecidas nas fases anteriores, mas não demonstra o mesmo arrojo e experimentação formal. O importante, aqui, é captar que essa linha evolutiva tende a representar a obra do autor na figura de uma parábola: a fase modernista é o ápice sucedido por um movimento de derrocada rumo a formas conformadas ao longo da própria produção do escritor. Embora a figura esteja acertada, os sentidos a serem extraídos desse percurso podem ser mais produtivos do que a representação do movimento progressivo que vai da ascensão ao declínio. Na base de nossa leitura, essa figura é entendida através da tensão temporal: a primeira fase de sua produção realiza o arranjo de diferentes tópicos através de técnicas em ebulição, mas sem chegar à configuração central do problema, o qual estará sinalizado em *Sartoris*, marco do nascimento de Yoknapatawpha; a segunda fase é aquela que irá explorar de modo contundente a angústia temporal que temos ressaltado, sendo portanto a mais irresolvida – pois as situações sociais que a informam tampouco encontraram resolução – e a mais audaciosa e pungente da obra do autor; e a terceira fase é aquela na qual a tensão temporal arrefece em prol da exploração mais minuciosa e menos tensionada da cartografia de Yoknapatawpha.

Evidentemente, no espaço de uma dissertação, não há possibilidade de se abordar detalhadamente cada um dos romances do autor (19, ao todo), nem se nos restringíssemos somente àqueles que perfazem o conjunto referente à saga de Yoknapatawpha (13, no total). Nesse sentido, deixamos sinalizada, neste espaço introdutório, a figura ordenadora que percebemos ao longo da produção romancista de Faulkner, porém, em nossa abordagem nos limitaremos a quatro dos principais romances do autor, todos pertencentes à segunda fase de sua produção. Concentramo-nos nos romances mais importantes desta segunda fase, pois é neles que a tensão temporal será desenvolvida em sua versão mais acurada. Os romances em questão – *O*

som e a fúria, *Enquanto agonizo*, *Luz em agosto* e *Absalão, Absalão!* – constituem-se, assim, em um corpus privilegiado para explorar essa tensão. As obras *Desça*, *Moisés* e *O povoado* também são significativas para o nosso argumento, no entanto, é questionável se a primeira deve ser considerada um romance ou uma coletânea de contos; enquanto a segunda, apesar de classificada como romance, é mais propícia a uma discussão que também aborde as demais obras da chamada trilogia Snopes (as outras são *A cidade* e *A mansão*). Como queríamos nos ater somente aos romances e também não pretendíamos explorar a trilogia Snopes na íntegra, preferimos não incluir estas duas obras em nosso corpus. Entretanto, é preciso ressaltar que em momentos esparsos e pontuais aparecem, em nosso texto, observações a respeito de obras diversas do autor, quer seja uma referência a algum conto, uma citação proveniente de *Desça*, *Moisés* (como na epígrafe que abre este texto), ou mesmo uma menção a outras obras como *Santuário*, por exemplo.

Antes de prosseguirmos, tendo em vista que a alguns parágrafos acima fizemos uma breve menção ao título de nosso trabalho, torna-se conveniente aproveitarmos o espaço para anteciparmos um esclarecimento. Em nosso subtítulo está informado que o presente estudo se refere à “obra modernista” de Faulkner. Ora, sendo Faulkner um escritor reconhecidamente modernista, não seria esta informação uma redundância desnecessária? Em nossa defesa, afirmamos que a redundância é apenas aparente e que o arranjo dos termos “obra modernista” possui uma função específica. Em primeiro lugar, a adjetivação modernista permite inferir a existência de outras conformações na obra do autor: a produção poética de Faulkner, por exemplo, é calcada em um estilo vitoriano bastante diverso do investimento modernista. Além disso, se considerarmos a necessidade de experimentação formal para a caracterização de uma obra como modernista, torna-se questionável se alguns dos romances ou contos do autor entrariam na conta, visto algumas de suas produções apresentarem uma forma mais realista ou naturalista do que propriamente modernista. É, portanto, na intenção de reforçar o caráter estritamente modernista das obras em estudo que optamos por explicitar essa adjetivação já no subtítulo do trabalho.

Por fim, cabe apresentarmos brevemente a organização de nosso trabalho. Este estudo é composto de duas partes, cada qual contendo dois e quatro capítulos respectivamente. A primeira parte, denominada “Pressupostos”, é destinada a lidar com os conteúdos que informam a literatura de Faulkner. Os pressupostos, aqui, são entendidos em dois sentidos distintos: 1) constituem-se nos elementos contextuais que motivam ou alimentam a obra, estando portanto relacionados ao âmbito social e cultural da história do Sul dos Estados Unidos (fazem parte deste grupo a Guerra Civil, a Reconstrução, a Grande Depressão e outros detalhes ou mesmo elementos globais da história do Sul); e 2) referem-se aos pressupostos oriundos da crítica literária ou da tradição cultural que incidem sobre a compreensão da obra, como o modo de inserção da obra no modernismo, o seu caráter regionalista em sua ligação com o local e os entendimentos possíveis do aspecto temporal. A segunda parte, alcunhada “Incursões”, constitui-se em investigações dos quatro romances selecionados como foco do estudo (*O som e a fúria*, *Enquanto agonizo*, *Luz em agosto* e *Absalão, Absalão!*). Cada um dos capítulos que compõem esta parte lida prioritariamente com um dos romances supramencionados, embora comumente se façam presentes comentários ocasionais sobre outras obras do autor. Cada uma destas investigações, além da leitura do romance, mobiliza conteúdos críticos cuja discussão permite iluminar questões pungentes que remetem à relação carregada entre a obra e o contexto social discutido anteriormente.

A primeira parte é composta por dois capítulos. No primeiro abordamos as mistificações que cercam a figura de Faulkner como autor e o conjunto de sua obra. Inicialmente discutimos os sentidos de sua inserção no quadro modernista da literatura, buscando tanto uma reavaliação da caracterização do modernismo quanto a vinculação de Faulkner ao modernismo dentro dos resultados dessa reconsideração. Em seguida, nos debruçamos sobre as dicotomias que têm marcado a recepção da obra de Faulkner desde o momento da publicação, sobretudo o local versus o universal, e o moderno versus o arcaico. Essa discussão enseja uma reavaliação inicial do vínculo da obra de Faulkner com o local e a sua filiação à literatura regionalista. Por fim, abordamos o tempo propriamente dito, marcadamente o “tempo psicológico”, categoria recorrente na crítica de Faulkner, e o “tempo social”. Advoga-se que a preferência de uma análise do tempo em termos de sua realização social propicia maiores ganhos para o potencial crítico da obra de Faulkner do que a visada que elege o tempo em sua realização psicológica, ou seja, a descrição da percepção temporal pela consciência individual.

O segundo capítulo é dedicado à discussão dos elementos contextuais da história do Sul que influem sobre a ficção de Faulkner, quer seja como tema ou como substrato indireto ao qual a obra responde. Nesse espaço são discutidos a Guerra Civil, a quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929 e, de modo mais global, a expansão do capitalismo financeiro do Norte rumo ao Sul. Entre estes tópicos, também se fazem presentes considerações sobre o período de Reconstrução, a Grande Depressão e as políticas do New Deal. A discussão, no escopo deste capítulo, não consiste somente na apresentação dos detalhes históricos relacionados aos acontecimentos em destaque, mas na concatenação de hipóteses interpretativas que reforçam o vínculo entre a literatura de Faulkner e o contexto social sulista, além de servirem para estabelecer um pano de fundo do cenário social subjacente à obra de Faulkner. Desse modo, ao longo do capítulo realizamos o delineamento dos aspectos sociais que circunscrevem a obra.

Na sequência da discussão anterior, na segunda parte do estudo, a obra de Faulkner é vinculada à sua relação com o tempo. A intenção, no terceiro capítulo, é explorar as diversas camadas em que a motivação temporal se faz presente na obra, sempre mantendo um diálogo com a crítica especializada em Faulkner. Nesse primeiro momento, nos deparamos com a necessidade de desfazer ou chegar a termo com alguns dos lugares comuns sedimentados pelo acúmulo crítico, os quais a nosso ver ofuscam uma visada mais visceral da implicação do tempo para a ficção de Faulkner. Como a discussão de cada um destes lugares comuns seria virtualmente impossível e se tornaria o próprio trabalho, optamos por apresentar a leitura de um dos mitos mais recorrentes na obra do autor e uma possibilidade de escape, a qual ficará como uma espécie de exemplo das possibilidades de deslocamento dos demais lugares comuns. Nesse sentido, discutimos aquela que é a principal mistificação do tempo em Faulkner, a saber, a organização do enredo em *O som e a fúria*. Essa categoria é tratada na medida em que representa um modo específico de assimilação e representação do tempo na narrativa e na medida em que é um ponto tradicionalmente privilegiado pela crítica. A abordagem dessa camada sedimentada permite que haja um embate com a crítica e a possibilidade de se chegar a camadas de sentido mais profundas a respeito do tempo – o que será desenvolvido logo na sequência, no mesmo capítulo.

A partir da crítica dos pressupostos mais recorrentes nos estudos de Faulkner, do esclarecimento de certos equívocos e da evasão de categorias sedimentadas, pode-se alcançar uma camada de sentido mais profunda na questão da tratativa do tempo nas

narrativas do autor – eis o movimento que tentamos fazer nos próximos capítulos. O quarto capítulo é destinado à exploração de uma sintaxe particular da história: a situação dos brancos pobres no alvorecer da Grande Depressão e o modo como os efeitos sociais decorrentes da Guerra Civil e da Reconstrução os encaminha para um processo de estabelecimento de uma consciência de classe com grande potencial crítico que, no entanto, é refreada pela persistência do alinhamento racial, elemento que atravessa o passado e adentra o presente da sociedade sulista (uma manutenção do passado bem diversa daquela ambicionada por Quentin Compson). Ademais, a crescente expansão do capitalismo de mercado para o Sul, o qual começa a alterar os desejos de consumo, desponta como um agravante e uma distração para a percepção do desfavorecimento social. Para essa discussão, o romance *Enquanto agonizo* é o ponto de apoio central, embora observações a respeito de outras obras sejam mobilizadas para reforçar o argumento.

O quinto capítulo, prosseguindo com o movimento crítico intensificado desde *O som e a fúria*, apresenta o momento em que Faulkner amplia o alcance de sua crítica ao abarcar um panorama mais completo da sociedade sulista pós-Reconstrução. Nessa visada panorâmica, o autor enfatiza a combinação e a convivência entre a modernização e os conteúdos sociais mais nefastos que perduram no cotidiano sulista. Ao mesmo tempo em que se percebe acomodação de rotinas oriundas da modernização capitalista no tecido social, a discriminação racial e de gênero – oriundas do mito do *Black Rapist* e da *Southern Belle* – exacerbam-se ainda mais, demonstrando toda a sua arbitrariedade e uma violência desmedida e explícita. O romance *Luz em agosto* permite visualizar essa dinâmica de modo eloquente e detalhado.

O último capítulo, dedicado sobretudo à leitura de *Absalão, Absalão!*, tem o intuito de reavaliar, através da configuração da obra, as coordenadas entre Sul e Norte e as noções de passado e sua subsistência no presente. A discussão centra-se no questionamento das dicotomias que embasam a separação entre as regiões, as quais impedem a visão de um sistema englobante; assim como a percepção de um Sul multifacetado, ou seja, a coexistência de diferentes versões do Sul. Por meio da desabilitação dessas noções unívocas, torna-se possível colocar em xeque a elucubração de um passado idealizado e mesmo a projeção do Sul como um projeto autônomo e independente de um sistema globalizante.

Parte I

PRESSUPOSTOS

CAPÍTULO 1 – MISTIFICAÇÕES

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour.
(*Tradition and the Individual Talent*, T. S. Eliot)

1.

[da publicidade não veiculada]

Manchetes: WILLIAM FAULKNER AFIRMA JAMAIS TER LIDO *ULYSSES* /// FAULKNER RETROCEDE E ADMITE QUE PODE TER TIDO CONTATO COM O *ULYSSES*, MAS NADA SIGNIFICATIVO /// FAULKNER COMENTA QUE TER OU NÃO LIDO O *ULYSSES* É IRRELEVANTE

[dos autos de um processo tampouco realizado]

Provas materiais: localizado volume do *Ulysses* na biblioteca pessoal de Faulkner, o mesmo encontra-se datado (janeiro de 1924) e identificado com o nome do proprietário (William C. Faulkner) no topo da primeira página.

Testemunhas: Phil Stone, estudante de direito em Yale, entusiasta declarado do movimento modernista, patrocinador de aspirantes a literatos, hospedou Faulkner em sua residência em 1918, permitiu-lhe acesso irrestrito às suas dependências, inclusive a uma vasta biblioteca. Confessa ser assinante da *The Little Review* e possuir os exemplares nos quais uma porção considerável de episódios do *Ulysses* foram publicados, garantindo – inclusive – a disponibilidade de tais volumes a Faulkner no período em que mantiveram contato (de 1918 a meados de 1920).

Os autos do processo fictício – e pouco convincente – esboçados acima são extraídos de diversas biografias de William Faulkner. Não somente Joseph Blotner¹ (2005 [1984])², o mais renomado biógrafo do autor, mas Daniel Singal (1997), Jay Parini (2005), Carolyn Porter (2007), Philip Weinstein (2010), Robert Hamblin (2016), entre outros, salientam a relação indecisa de Faulkner com respeito ao *Ulysses* (publicado em 1922) de James Joyce. E não estamos reféns das palavras dos biógrafos

¹ Joseph Blotner é o autor da biografia mais completa de William Faulkner, *Faulkner: A Biography*, publicada em 1974 em dois volumes, perfazendo um total de mais de 2200 páginas sobre a vida e obra do autor. Em 1984 Blotner publicou uma nova versão de sua biografia, dessa vez em um único volume, atualizada com novas descobertas sobre a vida de Faulkner, porém, muito mais condensada – essa segunda versão possui um total de 778 páginas. Tivemos acesso somente à reimpressão da versão de 1984.

² Nos casos em que as datas de primeira publicação e da edição consultada não coincidirem, apresentaremos a data de primeira publicação entre colchetes na primeira menção da referência, sendo que as demais conterão somente a informação da edição consultada. Caso necessário, observações adicionais serão endereçadas em notas de rodapé.

nessa questão, pois, estão também disponíveis as entrevistas nas quais as constantes reformulações de Faulkner a respeito de sua provável leitura do *Ulysses* ficam evidentes (cf. FAULKNER, 1957; MERIWETHER & MILLGATE, 1968); além, é claro, do volume *Faulkner in the University* (GWYNN; BLOTNER, 1995)³, o qual reúne as falas do autor em seu período como escritor residente na Universidade de Virgínia, nas quais também resvala, ainda que de modo mais oblíquo, a sua vacilação acerca desse tópico. Até mesmo Richard Ellmann, o mais respeitado dos biógrafos de James Joyce, depõe contra Faulkner: ele afirma que, em conversa pessoal com o escritor, o mesmo admitiu ter lido *Dublinenses* (1914) e *Retrato do artista quando jovem* (1916), ainda que tenha feito a ressalva de apenas ter lido o *Ulysses* após 1930, ou seja, convenientemente depois da publicação de *O som e a fúria* (cf. ELLMANN, 1982, p. 297).

No contexto da crítica atual, Michael Zeitlin publicou diversos artigos (1989a, 1989b, 1994, 1996) nos quais se debruça sobre a irresolução de Faulkner em suas falas públicas sobre *Ulysses*. O crítico vasculha os elementos biográficos supramencionados e realiza uma análise textual minuciosa (sobretudo de contos e dos primeiros romances de Faulkner) a partir dos quais indica que, se não há registro da confissão explícita do autor, abundam as provas textuais do contato intenso e extremamente produtivo de Faulkner com *Ulysses*. Vale ressaltar a impressionante similaridade entre os excertos comparados pelo crítico. Entretanto, salienta, isso não significa que a obra de Faulkner seja uma mera reprodução do aparato técnico e temático colocado em funcionamento no *Ulysses*, mas que Faulkner partiu de uma série de orientações provindas daquela referência para reformular aspectos técnicos que se tornariam idiossincráticos de sua produção e, sem dúvidas, independentes daquela influência em seu funcionamento maduro.

Mas, afinal, qual o motivo de tamanho incômodo a respeito da leitura (e influência) do *Ulysses*? Se esses momentos de titubeação fossem oriundos do início da carreira do autor, existiria a possibilidade de justificá-los afirmando se tratarem de manobras para evitar o julgamento a partir da obra já consolidada de James Joyce. No entanto, as entrevistas e falas mencionadas são todas provenientes das décadas de 1940 e 1950, quando Faulkner já estava cabalmente estabelecido como um dos romancistas

³ Além do livro editado por Frederick Gwynn e Joseph Blotner, também é possível consultar diretamente o registro das gravações em áudio (com as respectivas transcrições) do período de atuação de Faulkner na Universidade de Virgínia. Cf.: RAILTON, Stephen. *Faulkner at Virginia: An Audio Archive*. Rector and Visitors of the University of Virginia. Charlottesville, VA: University of Virginia Library, 2010. Disponível online em: <<http://faulkner.lib.virginia.edu/>>.

mais expressivos da América do Norte; não havia risco de manchar sua reputação ou, ao menos, a improvável mancha seria bem menor do que aquela oriunda do melindre indiscutível. E vale ressaltar que, ao investigar com mais minúcia, constata-se que não é apenas *Ulysses* que padece dessa postura ambígua do autor. De modo geral, a produção do modernismo de fins do século XIX e começo do século XX exerceu uma influência inegável em Faulkner, mas ele próprio é bastante parcimonioso e reticente nessa menção (*Ulysses*, nas menções de Faulkner, funcionaria como um emblema da produção modernista contemporânea). É comum vê-lo elencar Shakespeare, a *Bíblia*, Dostoievski, Cervantes, Balzac, Dickens, entre outros (cf. HAMBLIN, 2017) como suas referências. Mas pouco se ouve do autor acerca do possível diálogo de sua obra não apenas com James Joyce, mas também Marcel Proust, Thomas Mann, e outros mais. E são as obras desses últimos que parecem ressoar de modo mais retumbante nos procedimentos formais de Faulkner.

2.

CONTRADICTION IN TERMINIS?

- a) *Faulkner se depara com o pequeno selo postal do seu solo nativo. Nasce Yoknapatawpha. Tudo o que segue são incursões aos assuntos, topografias, histórias e caracteres locais.*

“I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and that by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top. It opened up a gold mine of other people...”

- b) *Faulkner esclarece que o Sul, essa entidade onipresente, não é de grande importância para ele.*

“I’m inclined to think that my material, the South, is not very important to me. I just happen to know it, and don’t have time in one life to learn another one and write at the same time. Though the one I know is probably as good as another, life is a phenomenon but not a novelty, the same frantic steeplechase toward nothing everywhere and man stinks the same stink no matter where in time.”

Se é certo que contradições fazem parte do processo do pensamento, nas declarações públicas de Faulkner elas ganham um contorno especial. Em diferentes

ocasiões o autor ressaltou versões contraditórias de sua profunda relação com o Sul. De um lado, desde cedo o autor propagou a sua devoção ao Sul e se colocou como uma espécie de porta-voz dos dramas mais profundos e contundentes da cultura sulista, ou, na mesma chave, enfatizou sua relação com o Sul como algo inescapável, como algo conscientemente buscado e reforçado, como se ele em determinado momento tivesse finalmente se dado conta de que era o candidato mais capaz de transmitir em palavras as experiências mais idiossincráticas dessa região tão desconhecida quanto exotizada em seu funcionamento mais mezinheiro. Por outro lado, em outros momentos também recorrentes ao longo da sua carreira, o autor relativizou a importância de sua região para a sua obra, enfatizando os aspectos de interesse universal existentes em uma obra que por acaso aconteceu de surgir a partir do contexto sulista. Nesse sentido, o Sul consistiria em uma espécie de moldura a partir da qual Faulkner pôde desenvolver o seu projeto literário, o qual, em outro local ou circunstância teria contornos distintos, mas manteria suas inclinações essenciais.

A primeira declaração foi a primordial e mais recorrente, sem dúvidas. E é, talvez, por conta dela que se possa atribuir o esforço da crítica interessada em aproximar a obra de Faulkner do contexto sulista em apregoá-lo como um romancista regionalista. A segunda, ainda que menos recorrente e mais delimitada ao período em que a carreira de Faulkner já se encontrava bem estabelecida, está imbuída de um interesse em se livrar das amarras regionalistas, de prover uma nuance universalista para o projeto literário do autor. Em qual das afirmativas podemos nos agarrar afinal? Faulkner, o regionalista ou o universalista?

Aprendiz de quem? Faulkner e a tradição; Faulkner e o Sul

Alguns mitos estão incrustados na figura de Faulkner e, para lidar com sua obra, é necessário encará-los de frente. As duas situações expostas acima nos conduzem a enfrentar dois dos principais mitos que cercam o nome do escritor. Certas noções sobre o autor foram criadas por ele próprio ou convenientemente promovidas por ele. A primeira delas, e que de certa forma diz respeito tanto à menção de *Ulysses* quanto à importância do Sul em sua ficção, refere-se ao apego do autor em se propagar como um

homem simples do Sul, desprovido de educação formal, guiado preponderantemente pelo talento e pela intuição e não por um projeto racional e minuciosamente estudado.

Essa perspectiva ganhou notoriedade graças ao reforço do crítico e editor Malcolm Cowley. Nome por trás do volume *The Portable Faulkner* (1946) e, portanto, responsável direto pela ascensão de Faulkner ao estrelato literário na década de 1940 (cf. SCHWARTZ, 1990, p. 99-112), Cowley foi um dos primeiros expoentes da crítica a divulgar essa imagem. O crítico afirma que “Faulkner foi mais bem equipado pelo talento e pano de fundo cultural do que pela educação escolar”. No quesito *conquistas escolares* ele não estaria muito bem posicionado, pois, “[...] teve menos educação formal do que quaisquer outros bons escritores de sua época, exceto Hart Crane – menos mesmo do que Hemingway, o qual nunca frequentou a faculdade, mas aprendeu a falar diversos idiomas e estudou escrita em Paris com os melhores mestres”. Faulkner, ademais, destoando de seus contemporâneos, “ensinou a si próprio, em larga medida, como ele afirma, por leituras ‘não direcionadas e não correlacionadas’” (COWLEY, 1977, p. viii-ix)^{4,5}

Do mesmo modo, Cowley defende que o autor também era pouco afeito aos círculos literários. “Seus romances são os livros de um homem que especula sobre a literatura, mas não a discute com os amigos”⁶, adiciona. Em consonância, os romances oriundos dessa personalidade retraída não estariam preocupados com as convenções ou mesmo teriam sido concebidos para agradar a comunidade literária: “não há facilidade neles, nenhuma sensação de que eles provêm de um pano de fundo de gosto refinado por discussões e de opiniões convencionadas” (COWLEY, 1977, p. ix)⁷. Não é que Faulkner estivesse alheio aos debates literários ou fosse um artista alienado, muito ao contrário; mas, o que Cowley parece nos sugerir é que seu diálogo primordial ocorre

⁴ “Faulkner was better equipped by talent and background than he was by schooling” / “[...] He had less of a formal education than any other good writer of his time, except Hart Crane – less even than Hemingway, who never went to college, but who learned to speak several languages and studied writing in Paris from the best masters.” / “[Faulkner] taught himself, largely, as he says, by ‘undirected and uncorrelated reading’.”

⁵ Caso não estejam indicadas nas referências, as traduções para o português são de minha autoria. Para não incorrer em prejuízos à fluidez do texto, optamos por mencionar sempre as traduções dos textos críticos no corpo do texto acompanhadas do trecho no idioma original em nota de rodapé; no caso das citações de trechos literários, dada a importância de acesso ao texto no idioma original, optou-se pelo procedimento inverso, ou seja, a menção do texto original no corpo do texto, acompanhada de tradução acessória disponibilizada em nota de rodapé, sendo que nestes casos priorizamos as traduções disponíveis em edições existentes no acervo editorial brasileiro.

⁶ “His novels are the books of a man who broods about literature, but doesn’t often discuss it with friends.”

⁷ “[...] there is no ease about them, no feeling that they come from a background of taste refined by argument and of opinions held in common.”

com a tradição que ele próprio escolhe ou forja para si e com as necessidades advindas da exploração de seu material ficcional, portanto, vemos emergir a imagem do homem simples, mas livre; aquele cuja obra alcançou resultados surpreendentes exatamente por não estar submetido ou por não ter sido coagido pelas instituições culturais tradicionais.

Obviamente, trata-se de uma imagem extremamente proveitosa para Faulkner, o qual ao se afirmar como homem simples do Sul, desprovido de educação formal ou mesmo de uma vivência canônica com a literatura, produz um ato performativo cujo verdadeiro efeito é a imputação de uma genialidade extraordinária e não de simplicidade. Trata-se de uma manobra alimentada tanto pelo autor quanto pela crítica, a qual ajuda a angariar um maior interesse pela obra de Faulkner, principalmente por estabelecer um destacado contraste com o estereótipo mais comum do escritor como alguém com formação rigorosa e traquejo com o cânone literário; o seu possível pior efeito – a atribuição de uma aura de exotismo sobre a obra – acaba também redundando no aumento da curiosidade sobre o autor.

Contudo, “Faulkner, o simplório” não passa de uma ficção. O autor era um leitor voraz, não apenas da tradição literária, mas também da cena contemporânea. Prova disso é sua amizade com Sherwood Anderson, a qual lhe permitiu trânsito nos círculos literários e artísticos de New Orleans. A questão do Sul como seu material literário também não deve ser entendida como um determinismo imputado pelo acaso de seu nascimento: a sua relação com o Sul constitui-se em um projeto consciente, o qual se nutre por um lado do conhecimento de Faulkner da tradição literária mais, digamos, cosmopolita e, por outro, pelo seu conhecimento amplo e seguro de sua região – oriundo não apenas das vivências pessoais, mas de um estudo dedicado e longo da história, geografia e culturas presentes no Sul.

Paulo Moreira destaca, em seu interessante estudo sobre os contos de Faulkner, que um dos traços fundamentais da obra do autor é o seu “compromisso literário de uma vida” com uma região específica do Mississippi (cf. MOREIRA, 2012, p. 21). A segunda afirmação de Faulkner, de que o Sul não seria importante para sua obra, é iluminada por Jay Watson, o qual percebe, a partir dos desdobramentos do prêmio Nobel, uma tentativa de internacionalização e universalização da obra *faulkneriana*, intento comumente atrapalhado pela ênfase regionalista (cf. WATSON, 2016).

Convém salientar que o lastro desses mitos com a realidade vai além da instigação pessoal de Faulkner e dos críticos empenhados na propagação de sua obra.

De fato, sua ficção constitui-se no desenvolvimento de mecanismos narrativos radicalmente experimentais e, portanto, alinhados ao contexto cultural cosmopolita, os quais por sua vez destinam-se à exploração de temáticas à primeira vista extremamente regionais. A combinação do assunto regional com técnicas narrativas provenientes do contexto cosmopolita, mas rearranjadas de modo bastante peculiar para servir à exploração mais proveitosa da matéria local, reforçam a originalidade do autor. Michael Millgate, um dos mais destacados críticos dedicados à obra de Faulkner, entende que os mitos que pairam sobre o nome do autor são uma solução (equivocada, obviamente) para se chegar a termo com seu perfil idiossincrático.

A lenda de Faulkner, o sulista obsessivo, como outras lendas sobre Faulkner, pode ter ganhado aceitação porque era mais fácil pensar nele dessa maneira – mais fácil do que tentar chegar a termo com ele como ele realmente era, como um artista literário muito bem instruído, altamente sofisticado e extraordinariamente consciencioso. (MILLGATE, p. 197)⁸

Por fim, o próprio Malcolm Cowley, após ter se empenhado em reforçar o mito da simplicidade de Faulkner, contradiz-se ao sutilmente indicar que o enredamento de Faulkner na tradição ocorre em duas vertentes específicas e distintas:

De uma forma curiosa, Faulkner combina duas das principais tradições nas letras americanas: a tradição do horror psicológico, muitas vezes próxima do simbolismo, que começa com Charles Brockden Brown, nosso primeiro romancista profissional, e se estende através de Poe, Melville, Henry James (em suas histórias tardias), Stephen Crane e Hemingway; e a outra tradição fronteira de humor e realismo, começando com *Cenas da Geórgia* de Augustus Longstreet e tendo Mark Twain como seu melhor exemplo. (COWLEY, 1977, p. xxix)⁹

⁸ “The legend of Faulkner the obsessive Southerner, like other legends about Faulkner, may have gained currency because it was easier to think of him that way – easier than trying to come to terms with him as he really was, as a well-read, highly sophisticated, and extraordinarily conscientious literary artist.”

⁹ “In a curious way, Faulkner combines two of the principal traditions in American letters: the tradition of psychological horror, often close to symbolism, that begins with Charles Brockden Brown, our first professional novelist, and extends through Poe, Melville, Henry James (in his later stories), Stephen Crane, and Hemingway; and the other tradition of frontier humor and realism, beginning with Augustus Longstreet’s *Georgia Scenes* and having Mark Twain as its best example.”

É possível aventar a hipótese de que, através das tradições elencadas por Malcolm Cowley, Faulkner tenha extraído – não necessariamente por um ato completamente volitivo e instantâneo, mas possivelmente por uma descoberta gradativa e oriunda do próprio exercício literário –, as bases do seu grande projeto literário (Yoknapatawpha) através da junção entre elementos da ordem do *cosmopolita* e do âmbito *local*. Faulkner funde, portanto, em sua prática literária, o abrangente e o local. De acordo com Carlos Azevedo, “Faulkner, o modernista, tinha prosseguido um longo trajecto de aprendizagem literária, contra o seu enquadramento familiar e regional, longe da permanência em centros urbanos e cosmopolitas da Europa, ao contrário de outros escritores seus contemporâneos”. Nesse percurso formativo, ele é “guiado pelas leituras efectuadas na biblioteca do seu bisavô e, muito especialmente, na do seu mentor literário, Phil Avery Stone”; as quais, por sua vez, “lançam Faulkner em direcção à prática do modernismo e à complexa tarefa de conciliar o pulsar artístico das metrópoles irradiadoras de uma nova cultura com uma sensibilidade devedora de valores regionais e vitorianos” (AZEVEDO, 2006, p. 83).

A expressão máxima desse arranjo – e melhor ilustração dessa conformação singular entre o abrangente e o local – encontra-se em *Enquanto agonizo*, o qual se constitui na “história de ‘poor whites’ do remoto Mississippi inscrita num romance que é uma manifestação superior do conseguimento do modernismo literário americano” (AZEVEDO, 2006, p. 83). Porém, mais importante do que a identificação da exemplaridade de uma obra específica é a compreensão de que essa conjunção entre o abrangente e o local, entre a intuição e a assimilação, entre as influências cosmopolitas e o conteúdo local, constitui-se em uma postura específica que preside o conjunto da obra do autor (tanto em seu grau de acerto quanto de desacerto).

O modernismo e a obra de Faulkner

Em seu livro *A Homemade World: the American Modernist Writers* (1975), Hugh Kenner defende uma ideia um tanto inusitada: o modernismo literário possui “espírito” tipicamente americano ao invés de europeu, conforme comumente pensado. O nexos, apontado pelo crítico, está na inventividade técnica ensejada pelo *Novo Mundo*,

no qual não há limites, tradições coercitivas ou balizas; inventividade essa, tecnológica como pontua Kenner (mas também em termos de formalização institucional, novas dinâmicas sociais, etc.), que se coaduna com a motivação modernista de modo impressionante. Da perspectiva colocada pelo crítico, é possível pensar o surgimento do modernismo europeu como sintoma do esgarçamento da tradição clássica, o qual em sua continuidade tem efeito símile ao caráter produtivo envolvido na objetivação de um *Novo Mundo* emancipado das amarras da tradição; esse movimento encontraria o seu solo fértil ideal no terreno americano. Decerto, essa visão é bastante positiva em Kenner e coloca o caráter americano como centro gravitacional do exercício imaginativo modernista.

A leitura oferecida por Kenner motiva a discussão inicial presente em *From Puritanism to Postmodernism: a History of American Literature* (1992), volume oriundo da parceria entre Richard Ruland e Malcolm Bradbury. Os autores apontam que o argumento de Kenner é uma versão mais sofisticada e cuidadosa de uma noção já anteriormente disseminada entre artistas, estudiosos e personalidades americanas, com ocorrência também entre europeus¹⁰. Os críticos detectam uma mudança de paradigma no pensamento sobre a literatura americana: ainda no final do século XIX havia um impulso para conceber a literatura americana como filial da literatura britânica, escritores de herança puritana eram valorizados, enquanto nomes como Hawthorne, Melville, Thoreau, Poe ou mesmo Whitman eram desprezados ou apenas mencionados de passagem nas histórias literárias de então; a partir da virada do século XIX para o XX o quadro se altera drasticamente e os antes desconsiderados passam a gozar de prestígio, enquanto os previamente apreciados são relegados ao esquecimento. Mas essa alteração não se dá por acaso. O grande trunfo americano, indicam os autores, foi uma nova postura em relação ao passado literário. O percurso possui etapas bem demarcadas: 1) cai em descrédito a ideia de submeter a literatura americana à tradição britânica; 2) reconhece-se a inexistência de um passado literário robusto próprio; 3) do diagnóstico desfavorável, paradoxalmente, emerge o impulso pela “criação” do próprio passado. “Se precisamos tão indubitavelmente de outro passado, é de todo inconcebível

¹⁰ Além do livro de Kenner motivar a discussão introdutória realizada por Ruland e Bradbury, há um artigo de autoria individual de Malcolm Bradbury dedicado inteiramente à discussão do argumento de Kenner, cf.: BRADBURY, Malcolm. The Nonhomemade World: European and American Modernism. In: *American Quarterly*, Vol. 39, No. 1, Special Issue: Modernist Culture in America, Spring, 1987, p. 27-36.

que possamos descobrir um, que possamos até mesmo inventar um?”¹¹, questionaria o crítico Van Wyck Brooks em 1918, conforme citado por Ruland e Bradbury. Aí está a grande conquista: a compreensão de que a história é um produto ativamente construído. Aí sim, talvez, a postura americana se equaliza com o gesto modernista – muito mais do que a inventividade tecnológica *per se* (a qual, em certo grau, também não deixa de ser efeito dessa nova postura).

Se, por um lado, há pistas extremamente importantes sobre o modernismo que podem ser extraídas das considerações de Kenner e de Ruland & Bradbury – e.g., relação entre técnica e representação narrativa e desenvolvimentos tecnológicos; senso de autonomia em relação à tradição literária e cultural; descrédito de uma noção determinista de história; relação ativa e criativa em relação ao passado –; falta-lhes uma exploração mais detalhada, ou uma definição mais precisa, do termo e de seus correlatos. Uma investigação mais minuciosa do termo modernismo e seus pares (moderno, modernidade) pode abrir espaço para compreendermos elementos cruciais da obra de Faulkner e de seu modo específico de participação no movimento modernista.

Primeiramente, é necessário pensar se o termo modernismo refere-se puramente a um conjunto de características estéticas ou apenas a uma periodização dentro da qual uma variedade de obras veio a lume. A asserção mais comum, informa-nos Paulo Moreira, é a de que o modernismo compreende uma “natureza heterogênea que oscila entre o juízo de valor prescritivo e a descrição de um período histórico específico” (MOREIRA, 2012, p. 256). O crítico, em seguida, comenta acerca dos pressupostos mais recorrentes nas abordagens sobre o modernismo:

[...] três pressupostos repetidos *ad nauseam* quando se fala sobre o modernismo no século XX. O primeiro pressuposto afirma que o cosmopolitismo estético do modernismo era necessariamente hostil a qualquer forma de atração pelo local; o segundo mantém que as experimentações na narrativa modernista são resultado e expressão naturais da experiência urbana nas grandes metrópoles [...], articulando questões que estavam essencialmente fora de lugar quando situadas nas margens do capitalismo ocidental; o último pressuposto explica o modernismo tardio além da Europa ocidental como fruto de desejo de estar a par com as inovações europeias. (MOREIRA, 2012, p. 259-260)

¹¹ “If we need another past so badly, is it inconceivable that we might discover one, that we might even invent one?”

Visivelmente, os três pressupostos mencionados pelo crítico informam, cada qual em maior ou menor grau, as considerações de Kenner e da dupla Ruland & Bradbury. É possível afirmar que os pressupostos destacados originam-se de um recorte temporal específico, ou seja, da compreensão do modernismo como um período específico na história da literatura. Essa compreensão temporal, com datas de início e final muito bem demarcadas, por sua vez, é proveniente da equivalência entre modernismo e modernidade. De fato, é bastante comum que os termos sejam usados de modo intercambiável e, inegavelmente, os termos possuem uma relação estreita. Contudo, a equivalência maior ou menor do modernismo com a modernidade resvala em compreensões específicas das diferentes disciplinas do conhecimento, conforme ressalta Susan Friedman.

De acordo com a autora, os teóricos das ciências sociais, os cientistas políticos, os sociólogos e os antropólogos tendem a seguir a cartilha dos historiadores europeus no que se refere à periodização, sendo comum a periodização dos seus campos de estudo em subcampos tais como clássico, medieval, pré-moderno e moderno. Nesse esquema, a definição de moderno está centrada na cisão com as instituições medievais e os desenvolvimentos que se deram a partir desta ruptura. Dentro deste contexto, o termo modernidade denota um conjunto específico de condições históricas que se desenvolveram no Ocidente, as quais incluem a revolução industrial, a conquista e a expansão econômica e política para outros continentes, a transição para uma cultura marcadamente urbana, a ascensão dos estados-nação e o crescimento do poder da burguesia (cf. FRIEDMAN, 2001, p. 500). Trata-se de uma compreensão preponderantemente histórica e a compreensão de modernismo que estaria associada a ela denotaria quaisquer produtos artísticos ou práticas culturais presentes na nova configuração das sociedades nesse novo paradigma histórico.

Nas Humanidades, no entanto, a compreensão é sensivelmente diferente. Nesse domínio, a modernidade e o modernismo são frequentemente associados à ruptura radical com o projeto iluminista pós-renascentista e seus desdobramentos no Ocidente. Os artistas e escritores que compartilham essa perspectiva constituem uma vanguarda focada na mudança, buscam ver antecipadamente e mais agudamente o significado profundo e os efeitos futuros das transformações epistemológicas, ontológicas, políticas, tecnológicas, demográficas, culturais e estéticas trazidas à baila pela modernidade.

Dentro dessa perspectiva, a delimitação de datas, locais e formas de ruptura associadas ao estilo modernista às vezes se sobrepõe ou varia consideravelmente a depender da referência de ruptura tomada por cada um, diferente da perspectiva resultante de um esquema histórico mais rígido. A referência de críticos de poesia, por exemplo, frequentemente destaca a poética da fragmentação, a parataxe, o imagismo, os ritmos e padrões sonoros idiossincráticos. Já historiadores da arte costumam focar na ruptura com o realismo presente no ganho de atenção para com a forma, principalmente as formas e planos puramente geométricos. Historiadores da música, por sua vez, olham para o acolhimento do primitivismo e da atonalidade – em compositores como Stravinsky – como indícios constitutivos do modernismo (cf. FRIEDMAN, 2001, p. 500-501). Os diferentes críticos envolvidos com a arte, além dos críticos especificamente dedicados às mídias, enfatizam o impacto radical dos novos meios mecânicos de reprodução – fotografia, rádio, cinema, televisão – para demarcar o surgimento do modernismo.

A partir da perspectiva das Humanidades, “se é possível falar sobre o ‘modernismo’ como o principal movimento literário (e da arte em geral) no Ocidente na primeira metade do século vinte”, conforme comenta Marianne DeKoven, “é também possível falar sobre a ‘forma modernista’, uma abreviação usada para designar o aglomerado de práticas estilísticas” a ele vinculado, entre as quais constam: a auto-consciência estética; a simultaneidade, a justaposição ou “montagem” e a fragmentação; o paradoxo, a ambiguidade e a incerteza; o arrefecimento do sujeito unificado ou integrado; e a abstração e o artifício altamente consciente (cf. DEKOVEN, 1991, p. 6)¹². Essas técnicas destroçam as funções familiares da linguagem e as convenções da forma, gerando choque e a transgressão de continuidades esperadas.

Não obstante a variação constante da periodização nos diferentes subcampos do conhecimento é importante notar que a síntese do que se entende por modernismo pelos pertencentes ao campo das ciências sociais, constitui-se exatamente naquilo que é desmantelado pelo modernismo de acordo com aqueles que fazem parte das Humanidades (cf. FRIEDMAN, 2001, p. 501). A conclusão é de que “a periodização, a

¹² “If it is possible to talk about ‘modernism’ as the major movement in Western literature (and art in general) of the first half of the twentieth century, I would argue that it is also possible to talk about ‘modernist form,’ a shorthand term used to designate that cluster of stylistic practices. . . : (1) aesthetic self-consciousness; (2) simultaneity, juxtaposition, or ‘montage’ [and] . . . ‘fragmentation’; (3) paradox, ambiguity, and uncertainty; and (4) . . . the demise of the integrated or unified subject. . . I would add. . . : abstraction and highly conscious artifice [...]”

canonização e a nomenclatura das características definidoras do modernismo são todas baseadas em um conjunto de princípios, pessoas ou eventos cuja seleção depende de noções pré-existentes do período” (FRIEDMAN, 2001, p. 508)¹³. A respeito de certa inescapabilidade da periodização, Fredric Jameson considera que “o problema da periodização e suas categorias, as quais estão certamente em crise atualmente [...] parecem ser tão indispensáveis quanto insatisfatórias para qualquer tipo de trabalho na investigação cultural” (p. 28)¹⁴.

A definição do modernismo é de tal modo variável que, curiosamente, o já citado Hugh Kenner, o qual defende o “caráter americano” do modernismo, no ensaio *The Making of the Modernist Canon* (1984, p. 49-61) afirma que o internacionalismo expatriado é uma característica definidora central do alto modernismo. Seguindo essa definição, autores como Ezra Pound, T.S. Eliot e James Joyce são mobilizados para embasar a afirmação. Seguindo a mesma lógica, o crítico assevera algo provocativo: William Carlos Williams, William Faulkner e Virginia Woolf seriam escritores provincianos e regionalistas, não modernistas. Susan Friedman, ao mencionar este exemplo, comenta que se de partida outro conjunto de escritores tivesse sido selecionado, a generalização sobre o modernismo teria sido completamente diferente (FRIEDMAN, 2001, p. 508). Nesse sentido, já em outro estudo, a autora defende que há uma política espacial (geopolítica; política geográfica) da periodização histórica, a qual deixa claro o modo como as generalizações dos períodos históricos normalmente contêm suposições encobertas a respeito do espaço, as quais privilegiam um lugar sobre os outros (cf. FRIEDMAN, 2006, p. 426).

Dentro da lógica que define o modernismo como um movimento cosmopolita oriundo da Europa, “o que é moderno ou modernista adquire sentido através da negação”. Trata-se de um termo relacional, sendo que “o sentido relacional do termo moderno (e seus correlatos) existe dentro de uma dicotomia comparativa na qual o oposto é o tradicional” (FRIEDMAN, 2001, p. 503)¹⁵. “Onde a tradição sinaliza o desdobramento do futuro dentro dos caminhos contínuos do passado, a modernidade

¹³ “Periodization, canonization, and the naming of the defining characteristics of modernism are all based on a pool of tenets, people, and/or events whose selection depends upon preexisting notions of the period.”

¹⁴ “The problem of periodization and its categories, which are certainly in crisis today [...] seem to be as indispensable as they are unsatisfactory for any kind of work in cultural study.”

¹⁵ “What is modern or modernist gains its meaning through negation [...]” / “[...] the relational meaning for modern (and its siblings) exists within a comparative binary in which the opposite is traditional.”

exige a subversão perpétua do passado como condição do futuro”, adiciona Susan Friedman (2001, p. 503)¹⁶. Apesar disso, a autora reforça o quanto mesmo uma definição relacional ainda é imprecisa em relação ao fenômeno complexo do modernismo. Mesmo estabelecendo-se a dicotomia entre o moderno e o tradicional, a dinâmica interna desta dicotomia continua carregada de contradição e, portanto, mantém-se imprecisa: o modernismo, circunscrito por essa dicotomia, “estabelece um culto do novo que constrói retrospectivamente um sentido de tradição a partir do qual declara a sua independência. Paradoxalmente, tal tradição – ou, o reconhecimento dela como ‘tradição’ – passará a existir somente no momento de revolta contra ela” (FRIEDMAN, 2001, p. 503)¹⁷.

Após realizar esse percurso de desnudamento das contradições presentes nas definições usuais do modernismo, as quais passam pelas agendas disciplinares, pela periodização, por uma política específica do espaço e pela sustentação de dicotomias, Susan Friedman propõe não exatamente uma definição *tout court* do modernismo, mas uma caracterização que permita o seu reconhecimento. A autora reconhece que quaisquer definições ou caracterizações podem ser úteis e funcionais, desde que sejam reconhecidas a sua provisoriedade e a sua necessidade intrínseca de reavaliação constante para adequação a cada contexto e momento específicos. A respeito do modernismo, a autora formula:

[...] Eu considero o modernismo como a *dimensão expressiva da modernidade*, a qual abrange uma variedade de estilos entre formas criativas que partilham semelhanças familiares baseadas em um engajamento com as condições históricas da modernidade em uma localização particular. Os múltiplos modernismos emergentes no contexto de modernidades localizadas ao redor da paisagem global tem um efeito profundo na periodização histórica. Ao invés de procurar o *único* período do modernismo, com seus pontos de início e término (sempre debatíveis), precisamos localizar os períodos *plurais* dos modernismos, alguns dos quais irão se justapor uns aos outros e outros que apresentarão um período temporal completamente diverso. (FRIEDMAN, 2006, p. 432)¹⁸

¹⁶ “Where tradition signals the unfolding of the future within the continuous pathways of the past, modernity calls for perpetual subversion of the past as the precondition of the future.”

¹⁷ “It establishes a cult of the new that constructs retrospectively a sense of tradition from which it declares independence. Paradoxically, such a tradition – or, the awareness of it as ‘tradition’ – might come into existence only at the moment of rebellion against it.”

¹⁸ “[...] I regard modernism as the *expressive dimension of modernity*, one that encompasses a range of styles among creative forms that share family resemblances based on an engagement with the

Há elementos importantes nessa caracterização. Em primeiro lugar, ela estabelece a relação inerente entre o modernismo e a modernidade: o primeiro, enquanto dimensão expressiva do segundo, depende do desenvolvimento desse segundo, ou seja, a modernidade torna-se uma condição *sine qua non* para o surgimento do modernismo. Em seguida, em termos formais, a autora reconhece a abrangência de uma variedade de estilos, mas não chega a nomeá-los, pois, em sua definição uma prosa modernista será aquela que responderá formalmente aos desenvolvimentos da modernidade. Finalmente, passa-se, em sua consideração, da noção de modernismo para a menção plural a *modernismos*, a qual advém da consideração de que os diferentes contextos alcançados pela modernidade produzem consequentemente modernismos diversos. Trata-se de uma *geografização* de um processo que é geralmente tratado somente pela vertente temporal, a qual se reverte sobre o próprio projeto temporal e acarreta o reconhecimento de periodizações distintas para cada uma destas situações contextuais.

De acordo com a autora, essa espacialização do modernismo não é novidade, pois, já está presente na obra de críticos importantes para o campo: “um rápido vislumbre no trabalho de críticos definidores do campo tais como Malcolm Bradbury e James McFarlane, Marshall Berman, Astradur Eysteinnsson, e Peter Nicholls torna evidente que o modernismo que eles delineiam é ele mesmo policêntrico e plural”. Friedman demonstra a pertinência da afirmação ao apontar que o modernismo destes críticos possui “diferentes pontos nodais de alta energia e interconexão nas capitais culturais da Europa, da Grã-Bretanha e dos EUA – embora com um escopo continental limitado” (FRIEDMAN, 2006, p. 427)¹⁹.

As considerações de Susan Friedman estão de acordo com as tendências dos estudos do modernismo transnacional ou do modernismo global nas duas últimas décadas. Douglas Mao e Rebecca Walkowitz (2008) comentam que a complexificação recente dos estudos do modernismo conduziram a um alargamento temporal da

historical conditions of modernity in a particular location. Multiple modernisms emergent in the context of modernities located across a global landscape has a profound effect on historical periodization. Instead of looking for the *single* period of modernism, with its (always debatable) beginning and end points, we need to locate the *plural* periods of modernisms, some of which overlap with each other and others of which have a different time period altogether.”

¹⁹ “[...] a quick glance through such field-defining critics of modernism as Malcolm Bradbury and James McFarlane, Marshall Berman, Astradur Eysteinnsson, and Peter Nicholls makes evident that the modernism they delineate is itself polycentric and plural [...]” / “[...] with different nodal points of high energy and interconnection in the culture capitals of Europe, Britain, and the U.S.—albeit with a limited continental scope.”

periodização regularmente empregada (circa 1890 a 1940) e em uma diversificação espacial, o que equivale a dizer que os estudiosos atualmente abordam obras produzidas na Ásia ou Austrália, por exemplo, mas que também investigam as transações econômicas e intelectuais complexas entre Europa, África, os Estados Unidos, Caribe, entre outros. Os autores ressaltam que “em consonância com o alargamento temporal, o espacial conduziu a uma reavaliação extremamente produtiva das relações entre os termos-chave modernismo, modernização e modernidade” (MAO; WALKOWITZ, p. 738)²⁰.

A reavaliação das dimensões temporais e espaciais do modernismo permite, por exemplo, que Susan Friedmanadvogue pela continuidade do modernismo para além da primeira metade do século XX. A autora, em uma formulação espirituosa, afirma que “declarar o fim do modernismo por volta de 1950 é como tentar ouvir uma única mão batendo palmas” e finaliza a imagem com a consideração de que “os modernismos das modernidades emergentes são a outra mão que nos permite, afinal, ouvir o bater de palmas” (FRIEDMAN, 2006, p. 427)²¹. No fim das contas, o que críticos como Susan Friedman propõem, em sua melhor versão, é que os estudos do modernismo deem conta também da modernidade em contextos diversos do eixo Europa-Estados Unidos, que compreendam os processos de modernização específicos colocados em movimento nos mais diversos locais e, consecutivamente, a produção modernista – pois em estrita relação com estes processos – surgida nestes mesmos locais. De certa forma, trata-se de uma invectiva que tenta convencer os estudiosos do modernismo a não deixarem somente para os Estudos Culturais a discussão da produção de contextos localizados fora do mundo anglófono ou europeu²².

A autora adiciona:

Eu tentei argumentar que a modernidade é historicamente um fenômeno global e conjuntural, não um vírus que se espalha de

²⁰ “In concert with the temporal enlargement, this spatial one has led to an extremely fruitful rethinking of relations among the key terms modernism, modernization, and modernity.”

²¹ “Declaring the end of modernism by 1950 is like trying to hear one hand clapping.” / “The modernisms of emergent modernities are that other hand that enables us to hear any clapping at all.”

²² Um exemplo eloquente de um estudo que busca coadunar os estudos mais “tradicionais” do modernismo com essa ampliação espacial é o livro *Utopian Generations*, de Nicholas Brown. O autor defende, por exemplo, que “every discussion that isolates a ‘modernist tradition’ or an ‘African tradition’ [...] carries with it an inherent falseness” (p. 3) [toda discussão que isola uma “tradição modernista” ou uma “tradição africana” [...] carrega consigo uma falsidade inerente]. Cf. BROWN, Nicholas. *Utopian Generations*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

um lugar para outro. Ela está localizada em uma série de processos históricos que colocaram sociedades até então relativamente isoladas em contato, e devemos buscar suas raízes em um conjunto de fenômenos diversos – o sonho mongol de conquista mundial, as viagens europeias de exploração, as atividades de comerciantes têxteis indianos na diáspora... e assim por diante. (FRIEDMAN, 2001, p. 507)²³

Entretanto, surge a dúvida: como é possível a existência de diversos modernismos se há uma única modernidade? A esse respeito, o crítico Neil Lazarus recorre a Fredric Jameson para esclarecer o tópico em discussão:

Jameson entende que a modernidade representa algo como o sensorium espaço-temporal correspondente à *modernização* capitalista. Nesse sentido, é, como o próprio sistema mundial capitalista, um fenômeno singular. Mas longe de implicar que a modernidade assume a mesma forma em todos os lugares, como Jameson às vezes foi erroneamente tomado por sugerir, essa formulação de fato implica que ela é em toda parte irreduzivelmente específica. A modernidade pode ser entendida como a maneira pela qual as relações sociais capitalistas são “vivas” – diferentes em todos os casos, pela simples razão de que não existem duas instâncias sociais iguais. Jameson enfatiza tanto a *singularidade* da modernidade como uma forma social e sua “*simultaneidade*”. (LAZARUS *apud* WOLLAEGGER, 2011, p. 10-11)²⁴

Mark Wollaeger adiciona que mais do que aceitar a lógica do original e cópia, a explicação de Jameson da modernidade singular “visa reconhecer a diferença e a

²³ “I have tried to argue that modernity is historically a global and conjunctural phenomenon, not a virus that spreads from one place to another. It is located in a series of historical processes that brought hitherto relatively isolated societies into contact, and we must seek its roots in a set of diverse phenomena—the Mongol dream of world conquest, European voyages of exploration, activities of Indian textile traders in the diaspora . . . and so forth.”

²⁴ “Jameson understands modernity as representing something like the time-space sensorium corresponding to capitalist *modernisation*. In this sense, it is, like the capitalist world system itself, a singular phenomenon. But far from implying that modernity therefore assumes the same form everywhere, as Jameson has sometimes mistakenly been taken to suggest, this formulation in fact implies that it is everywhere irreducibly specific. Modernity might be understood as the way in which capitalist social relations are “lived” – different in every given instance for the simple reason that no two social instances are the same. Jameson emphasises both the *singularity* of modernity as a social form and its ‘*simultaneity*’.”

heterogeneidade sem instituir as relações hierárquicas que se seguem a partir da imputação de uma origem” (WOLLAEGGER, 2011, p. 11)²⁵.

Não é preciso abandonar o rigor analítico pressuposto pelo conjunto das características comuns atribuídas ao modernismo – experimentação formalista, citação, analogias míticas, ironia, auto-reflexividade, etc. – para se incluir a produção de outros contextos históricos e geográficos, mas buscar nestas produções o modo como estas características são reabilitadas ou mesmo subvertidas no interior das obras enquanto respostas formais aos processos de modernização em suas nuances específicas. O interessante desses novos debates nos estudos do modernismo é o fato de reacenderem uma chama beligerante e socialmente engajada vinculada à produção modernista: após o surgimento dos Estudos Culturais, com suas agendas identitárias declaradamente explícitas, o modernismo corre o risco de ser visto como um mero divertimento de técnicas estéticas elitizado. A manutenção de um engajamento radical pela forma nos estudos do modernismo transnacional ou do modernismo global pode alterar essa percepção. Conforme argutamente alertou Raymond Williams, “as origens antiburguesas do modernismo são perdidas enquanto o modernismo é canonizado na era do pós-Segunda Guerra Mundial” (p. 50).

Curiosamente, o processo de institucionalização do modernismo pode ser relacionado com a virada na carreira de Faulkner, o qual foi alvo de rejeição no pré-Segunda Guerra e recebeu ampla aceitação após o prêmio Nobel, que coincidentemente ocorreu logo após a Segunda Guerra Mundial e durante o momento de institucionalização do modernismo. Nesse processo de consagração, muito do potencial crítico da obra de Faulkner foi desconsiderado em prol de um regionalismo exótico pouco produtivo, assim como ocorreu no processo de institucionalização do modernismo.

De qualquer forma, deve estar sempre evidente para quem é familiarizado com a produção modernista o seu grau de profundo engajamento e crítica com respeito às estruturas mais fundamentais da vida social:

O modernismo é marcado pela sensibilidade aguda do observador/artista dos limites do ponto de vista unitário e

²⁵ “[...] aims to acknowledge difference and heterogeneity without instituting the hierarchical relations that follow from the positing of an origin.”

neutro, pela dúvida quanto à superioridade cultural e quanto à capacidade e mesmo conveniência desse ponto de vista em assumir o papel de interpretar de forma integral a realidade que o circunda, [...] Justamente por causa dessas características, o modernismo possibilita a compreensão da modernidade como fenômeno múltiplo e variado em termos históricos e geográficos, presente inclusive nas margens do mundo capitalista de forma tão aguda e complexa como nos centros. Ao romper com as regras estabelecidas da representação literária e linguística, o modernismo também rompia com as regras estabelecidas de interpretação cultural, abrindo novos campos de investigação e novos olhares que permitiam ver conflitos da modernidade ali onde antes então reinava apenas a alteridade arcaica. (MOREIRA, 2º12, p. 259)

Essa concepção explicitada por Paulo Moreira e alinhada aos desenvolvimentos recentes dos estudos do modernismo constitui-se em uma consideração de grande importância para o estudo da obra de Faulkner. Como já afirmado, a depender da definição atribuída ao modernismo a prosa de Faulkner pode ser excluída, como exemplificado pela asserção de Hugh Kenner – bastante peculiar e única, é verdade, mas de modo algum incoerente com a caracterização do modernismo que ele estava defendendo na ocasião. Como fica o caso de Faulkner se tomarmos o modernismo como necessariamente um movimento artístico das grandes metrópoles culturais, ou seja, como um fenômeno estritamente cosmopolita? Nesse caso, é bem provável que Faulkner seja visto como um escritor regionalista, apesar de sua obra portar praticamente todos os desenvolvimentos formais – a “forma modernista” – reivindicados pela crítica.

A obra de Faulkner ilumina a presença fecunda do modernismo em contextos distantes das grandes metrópoles ou do padrão de vida altamente urbanizado:

Ao analisar [...] o compromisso moderno com o local no caso de Faulkner, [...] pode-se questionar as presunções hegemônicas de que o modernismo é produto e expressão da grande metrópole do primeiro ou do terceiro mundo e uma tendência bastante homogênea em sua postura cosmopolita e internacionalista que ignorava (ou até mesmo combatia) todas as formas de localismo. (MOREIRA, 2012, p. 35)

Esse diagnóstico não deve se limitar a asseverar a pertinência do modernismo de Faulkner, mas também nos conduzir a reconhecer a falsa dicotomia entre o urbano e o

rural, entre o cosmopolita e o provinciano no que toca diretamente à vida da sociedade. A obra modernista de Faulkner é expressão e resultado dos processos de modernização presentes no Sul. Nas transações entre Sul e Norte, mais do que uma relação entre moderno e arcaico, há uma relação dinâmica entre dois *players* da modernidade que desempenham cada qual o seu papel específico, pressupostos pelo processo de modernização. É interessante notar que em ambos os contextos sociais há concomitantemente (talvez mais no Sul, visto que o processo de modernização o relega a uma posição subserviente) o clamor por mais modernização e a nostalgia tradicionalista. De acordo com Susan Friedman, “os períodos de modernidade frequentemente contém batalhas acirradas entre os ‘modernizadores’ e os ‘tradicionalistas’, aqueles que promovem o moderno e aqueles que querem restaurar um passado imaginado e muitas vezes idealizado”, sendo que “o conflito entre as forças modernizantes e tradicionalizantes dentro de uma dada sociedade é ele mesmo uma característica definidora da modernidade” (FRIEDMAN, 2006, p. 434)²⁶.

É interessante notar como a descrição da tensão entre as forças da modernização e da tradição acima serve como uma luva para explicar o caso de Quentin Compson, o qual é incapaz de aceitar o presente da modernização em *O som e a fúria* e precisa lidar com o reconhecimento de que o passado que venera não passa de uma idealização em *Absalão, Absalão!*. Aliás, a continuidade da explicação de Susan Friedman mantém-se como um diagnóstico válido de Quentin: “o passado reprimido, que não será lembrado, volta para assombrar e incomodar o presente” e “enterrados dentro das rupturas radicais do passado estão ocultas as continuidades – todas as coisas que se recusam a mudar ou não podem mudar, muitas vezes tendo a ver com as distribuições desiguais de poder e histórias violentas” (FRIEDMAN, 2006, p. 434)²⁷. Na ficção de Faulkner a representação mais evidente da tensão entre estas duas forças estará presente nas perspectivas sobre o Sul de Quentin Compson e da família Snopes.

²⁶ “[...] periods of modernity often contain tremendous battles between ‘modernizers’ and ‘traditionalists,’ those who promote the modern and those who want to restore an imagined and often idealized past. / “[...] the struggle between modernizing and traditionalizing forces within a given society is itself a defining characteristic of modernity.”

²⁷ “The past that is repressed, that will not be remembered, comes back to haunt and trouble the present.” / “Buried within the radical ruptures from the past are hidden continuities – all the things that refuse to change or cannot change, often having to do with the uneven distributions of power and violent histories.”

Local versus universal?

A descoberta de Yoknapatawpha, ou seja, do Sul enquanto material literário propicia um novo direcionamento para a obra de Faulkner, o qual a conduzirá ao seu apogeu. Evidentemente, essa descoberta não se deu por uma inspiração sobrenatural ou surgiu de um total acaso, trata-se na verdade da culminação de um processo de exploração literária, ocorrido ao longo da primeira fase de produção do autor. A primeira fase da produção novelística de Faulkner é marcada por dois movimentos: 1) a busca de definição de um assunto ficcional próprio; e 2) o exercício de técnicas literárias diversas. Os romances dessa fase representam tentativas tateantes, ainda imaturas, mas imprescindíveis para a síntese que o autor alcançará na segunda fase de sua produção. *Paga de soldado* (1926), *Mosquitoes* (1927) e *Sartoris* (1929) estão circunscritos nesse esforço, além de uma infinidade de contos (os quais não estão sendo considerados nesse trabalho por conta de nosso foco nos romances)²⁸.

Em *Paga de soldado*, Faulkner busca o seu assunto naquilo que o cativaria até o final da vida: a aviação. Mais especificamente, trata-se de uma história de aviadores da Primeira Guerra e os efeitos na vida de uma comunidade com o regresso de um piloto severamente ferido em combate. Edmond Volpe (1964, p. 49-56) comenta que é possível rastrear no romance os aspectos nos quais Faulkner se mostrava um artista fraco, sem domínio, e os indícios daqueles que o alçariam ao posto de grande escritor. A obra serve como uma espécie de laboratório: Faulkner testa temas, mas ainda não aparenta dominá-los; exhibe os primórdios de uma dicção que será característica da sua prosódia madura, mas ainda de modo inconsistente; enxerta séries paralelas à narrativa central (linhas de escape poéticas, incursões em narrativas episódicas), mas tudo ainda pontual e mecânico. As tramas não se resolvem, nenhum dos personagens alcança o desenlace que almeja, entretanto, ficamos com a impressão de tratar-se de uma solução forçada, artificial, pois a tensão entre indivíduo e sociedade se resume ao efeito de uma inadaptação psicológica do primeiro; talvez essa tensão que pende somente para um dos polos seja oriunda de uma convenção em voga a respeito dos efeitos da guerra: o

²⁸ Para abordagens centradas especificamente nos contos do autor, conferir os volumes de Hans Skei (SKEI, Hans H. *Reading Faulkner's best short stories*. Columbia: University of South Carolina Press, 1999), de Theresa Towner e James Carothers (TOWNER, Theresa M.; CAROTHERS, James B. *Reading Faulkner: collected stories*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006) e, sobretudo, o estudo interessante e perspicaz de Paulo da Luz Moreira (MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner*, Guimarães Rosa e Rulfo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012), o qual explora pontos de contato profundos entre a obra contística de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo.

indivíduo é posto em escrutínio, mas o instituto da guerra propriamente dito ou a máquina social que se alimenta da guerra ainda constam como tabu e permanecem ilesos.

Em *Mosquitoes* a temática ressoa a influência de Sherwood Anderson sobre Faulkner, advinda do período em que este esteve em New Orleans em companhia do amigo (ou mentor). Novamente, estamos diante de uma obra marcada por inconsistências: a caracterização dos personagens é caricata; há indefinição entre a comédia e o drama, o que anula ambas ao invés de criar uma tensão produtiva; a cenografia que se quer específica é repleta de conteúdos universalistas. Segundo Edmond Volpe, *Mosquitoes* “deve ser relegado ao limbo literário abarrotado de fracassos interessantes” (1964, p. 56)²⁹. De qualquer forma, o romance apresenta um intenso exercício do fluxo de consciência e um passo adiante no manuseio das histórias paralelas que confluem para a trama central. Através de uma análise minuciosa, pela perspectiva da psicanálise, Michael Zeitlin (1989a) demonstra como as mesmas manifestações de complexos relacionados ao fetichismo, à castração, à abundância de símbolos fálicos e à ansiedade presidem o desenvolvimento imagético e narrativo de *Circe* e da figura de Talliaferro em *Mosquitoes*. É impressionante, inclusive, a semelhança da sequência cênica entre ambos os textos. O crítico aponta que Faulkner, em seus textos iniciais, apropriava-se de um impulso encontrado em Joyce, o qual tentava (ainda sem sucesso nessa etapa) retrabalhar a seu modo.

Ambos os romances apresentam a busca por um recorte temático e ensaiam técnicas ainda não completamente dominadas. A procura pela matéria local é nitidamente biográfica: as experiências de Faulkner como soldado do corpo de aviação canadense³⁰ e suas vivências boêmias nos círculos artísticos de New Orleans. No entanto, nem um e nem outro convencem: não são o assunto de Faulkner. Cada obra é alocada em um gênero distinto: romance de guerra para *Paga de Soldado* (muito em

²⁹ “[*Mosquitoes*] must be consigned to the overcrowded literary limbo of interesting failures.”

³⁰ Um dos principais interesses de Faulkner era a aviação. Próximo ao desfecho da Primeira Guerra, o autor tentou se alistar na Força Aérea Americana, mas foi recusado por conta de sua pequena estatura (Faulkner media cerca de 1,60 m.). Insistindo na ideia, o autor viaja para Toronto e é aceito como recruta na Força Aérea Canadense (Royal Air Force). Para tanto, altera o seu sobrenome para soar mais inglês: de Falkner para Faulkner, o qual passaria a ser o seu nome público. É interessante notar que Faulkner não chega a atuar realmente na guerra, porém, no retorno a Oxford se alardeia como herói de guerra na comunidade local e colhe os lauréis respectivos, passando a gozar de certa estima pública. Somente anos mais tarde viria à tona o fato do autor sequer ter entrado em combate. Joseph Blotner expõe o assunto em sua biografia de Faulkner (cf. BLOTNER, 2005, 61-67). Aos interessados em uma tratativa completamente dedicada ao tema da aviação em Faulkner, cf.: HARRISON, Robert. *Aviation Lore in Faulkner*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1985.

voga à época); investigação psicológica no caso de *Mosquitoes*. A temática do renascimento sulista, ainda em sua fase “vitoriana”, aparecerá no romance seguinte, *Sartoris* (1929).

Finalmente, portanto, é em *Sartoris* que Faulkner chega mais próximo da reviravolta que redundará em sua fase mais profícua. É somente em seu terceiro romance que o autor descobre o Sul como seu assunto pessoal. E há algo interessante aqui: o romance é muito mais tradicional, apresenta uma linguagem mais rebuscada e, digamos, comportada do que os seus antecessores. Em termos estilísticos, um retrocesso. Entretanto, a temática é desenvolvida com propriedade. É como se para encontrar seu tom, Faulkner tivesse tido que parar e dar um passo atrás para então estar apto a dar dois passos à frente. Ou, melhor dizendo, foi muito mais determinante para Faulkner a descoberta de um material literário próprio, do que o aperfeiçoamento da técnica narrativa em um material genérico ou pouco pertinente ao autor.

Conforme David Minter reforça, “ele se tornou um forte romancista quando passou das cenas e temas compartilhados de *Soldiers’ Pay* (1926) e *Mosquitoes* (1927) para o território inexplorado do norte do Mississippi, onde sua necessidade de pensar em si mesmo como um originador radical, outro sinal do ‘moderno’ foi mais facilmente sustentada”. O crítico ainda adiciona que Faulkner “estava preparado para criar, nomear e povoar um condado imaginário – Yoknapatawpha – como um correlato ao mundo que ele entendia suficientemente bem para amar ou odiar” (MINTER, 1996, p. 216-217)³¹. Em síntese: a partir da descoberta realizada em *Sartoris*, a técnica existirá em função do material.

Mas essa descoberta acaba por ter um efeito ambíguo: ao mesmo tempo em que descortina um universo ficcional a ser explorado, faz com que o autor seja relegado ao grupo dos regionalistas excêntricos – um escritor que demonstra talento, mas que sucumbiu às vicissitudes de seu contexto por conta de sua fixação com o local³². O que

³¹ “He became a strong novelist when he turned from the shared scenes and themes of *Soldiers’ Pay* (1926) and *Mosquitoes* (1927) toward the largely unexplored territory of North Mississippi, where his need to think of himself as a radical originator, another sign of the ‘modern’, was more easily sustained”. / “[Faulkner] was prepared to create, name, and populate an imaginary county – Yoknapatawpha – as a correlate to the world he understood too well to love or hate.”

³² Essa afirmação baseia-se no relato da apreensão inicial da obra de Faulkner feito por Lawrence Schwartz (1990, p. 9-37). Alguns exemplos: “Fadiman’s final judgement [sobre *Absalão, Absalão!*] simply was that he could not understand Faulkner and that this novel ‘seems to point to the final blowup of what was once a remarkable, if minor, talent’.” [...] “Even Cowley, in his politicized days at the *New Republic*, also dismissed the book. He saw it as a modern-day Gothic romance in the Poe tradition, which aside from the technical innovations was of little interest.” (p. 12)

mais nos interessa aqui é que a preterição de Faulkner por conta, sobretudo, de seu foco regional não provém essencialmente de uma avaliação artística, mas de pressuposições sociais que dizem respeito à depreciação do provinciano em prol do cosmopolita, ou do mundo rural em favor do mundo urbano. A reconsideração desse pressuposto influi diretamente na compreensão da obra de Faulkner em suas dimensões mais amplas.

O encadeamento lógico do quadro delineado anteriormente com as discussões compreendidas no âmbito de um modernismo transnacional é a necessidade de reconhecer a participação de cada parte nas dinâmicas do processo social. Entretanto, o outro lado da moeda é o reconhecimento concomitante da totalidade desse mesmo processo social, a qual inicialmente mobiliza a relação causal com as partes e, após suas dinâmicas serem estabelecidas, entra em relação de interdependência com essas mesmas partes. Sem a compreensão da totalidade do processo, a perspectiva das dinâmicas contextuais se torna extremamente parcial e perde em poder crítico. Sem esse entendimento, pode-se, inclusive, resvalar em uma disputa entre partes que acaba por perder a noção central do problema, que é o que o todo determina sobre as partes e no que as partes influem sobre a totalidade, ou seja, essa relação recíproca não pode ser negligenciada.

É o que acontece com referência às relações entre cidade e campo: muito mais do que disputas entre vítima e algoz, ou entre atraso e modernidade, trata-se de movimentos particulares provenientes de cada uma destas instâncias que alimentam o processo em sua totalidade. E, nesse sentido, são instâncias co-dependentes: a manutenção de um depende da continuidade do outro. As instabilidades momentâneas de um são compensadas pelo outro e vice-versa; nos momentos de instabilidade, acusações ideológicas são exacerbadas e extremadas, mas sempre tendem a retornar a um lugar-comum de endosso da dinâmica que garante a persistência do sistema. Os especuladores da bolsa de valores dos grandes centros urbanos dependem do reflexo no mercado das ações tomadas no domínio corporativo ou executivo (práticas) por determinada empresa, organização ou governo as quais, por sua vez, dependem da realização efetiva de trabalho, da extração de recursos, da matéria-prima do campo; mesmo os investimentos de renda fixa (CDB, IPCA, etc.), mais seguros da volatilidade do mercado, no tesouro nacional, por exemplo, dependem dos indicadores econômicos relacionados aos resultados do trabalho, da agricultura principalmente – os indicadores do PIB, no qual o trabalho no campo participa de modo determinante –, influenciam

diretamente nos resultados econômicos que movimentam o mercado financeiro. Mesmo os produtos da indústria da cultura, dependem de uma ligação indireta, mas prerrogativa, com o bom desempenho dos setores de base da economia. A dicotomia campo versus cidade não se sustenta diante de um olhar mais atento.

Se o equilíbrio dessa balança pende para um dos lados, acaba por gerar distorções que impedem a visualização da conjuntura mais ampla. O estudo já clássico de Raymond Williams, *O campo e a cidade* (1989 [1973]), desnuda a complexa relação entre campo e cidade, além de nesse processo iluminar as distorções que são registradas ao longo da história quando o ponteiro pende para um ou outro lado. Embora a análise feita por Raymond Williams refira-se à Inglaterra e detenha-se na interpretação de períodos históricos que não tocam diretamente o Sul dos Estados Unidos, o movimento mais geral detectado pelo crítico – a ascensão primeiramente do capitalismo agrário e, em seguida, a sua substituição pelo capitalismo de mercado – possui implicações diretas para as dinâmicas entre campo e cidade nos diversos locais do globo alcançados pelo capitalismo, afinal trata-se de um mesmo processo: a modernização capitalista – modernidade singular, conforme terminologia de Jameson –, processo único, mas com realizações plurais. A caracterização da dinâmica geral das relações entre campo e cidade no âmbito do avanço do capitalismo pode ser, portanto, confiada a Williams, sendo que os ajustes a serem feitos dizem respeito à depuração daquelas características estritamente britânicas, ou seja, contextuais – manifestações da realização local do processo –, e à adição dos elementos contextuais do recorte que analisamos, no caso o Sul dos Estados Unidos. A caracterização geral será discutida imediatamente abaixo, enquanto os componentes típicos do Sul se farão presentes em nossas leituras dos romances de Faulkner.

Raymond Williams identifica dois efeitos oriundos do aumento da tensão na relação entre campo e cidade provocada pelo processo de expansão do capitalismo, os quais são recorrentes em diversas versões e contextos ao longo desse mesmo processo. De um lado, quando o campo se vê em desvantagem, aponta-se que a degradação da vida social é proveniente da cidade, sendo que ao atingir o campo, verdadeira personificação da inocência e da harmonia da vida social, macula-o irremediavelmente. Por outro lado, da perspectiva urbana, a desaceleração do crescimento ou obstáculos à modernização, não raro são originados da resistência a novos modos de organização da vida social, o campo padece de um atraso irredutível e teima em não fazer parte da vida

moderna promovida pelas cidades. Nesse contexto, “é comum encarar o processo social [...] como uma espécie de infecção proveniente da cidade” (WILLIAMS, 1989, p. 72).

Contudo, a suposição de um embate entre dois antagonistas muito bem delimitados é ilusória. Conforme explicita o crítico, “a ganância e a mesquinhez, tão fáceis de serem isoladas e condenadas na cidade, retornam visivelmente para as mansões senhoriais, cercadas de plantações e trabalhadores”. Não se trata de um processo de contaminação que ocorre em uma via única, mas sim de um processo duplo: “A exploração do homem e da natureza, que tem lugar no campo, é concretizada e concentrada na cidade”, enquanto, em contrapartida, “os lucros provenientes de outros tipos de exploração – a riqueza acumulada do comerciante, do advogado, do cortesão – vão penetrar o campo, como se (mas trata-se de uma aparência apenas) fossem um novo fenômeno social” (WILLIAMS, 1989, p. 72). Essa mútua conversão é o ponto central dessa relação.

O quadro delineado por Raymond Williams diz respeito, sobretudo, ao processo de surgimento, avanço e hegemonia do capitalismo agrário sobre o mundo feudal. Sobre o desenvolvimento do capitalismo agrário, o autor afirma que “[...] para a maioria dos homens tratava-se da substituição de uma forma de domínio por outra: o logro da ordem feudal substituído pelo logro da ordem capitalista agrária, com o mínimo de continuidade”. Essa continuidade, ressaltava Williams, se dá na forma de “títulos e símbolos de autoridade”, e o processo ocorre gradativamente, “em etapas sucessivas de uma ‘ordem natural’ – necessário para confundir e controlar” (WILLIAMS, 1989, p. 62). Nesse momento, a importância do campo na esfera decisória ainda é proeminente, mas conforme o processo avança e se torna independente de interferências localizadas em seu movimento global, essa relevância entra em derrocada.

Conforme explicação do crítico:

Obviamente, a cidade se alimenta daquilo que o campo a seu redor produz. Isso ela pode fazer graças aos serviços que oferece, em autoridade política, no direito e no comércio, àqueles que comandam a exploração rural, aos quais está normalmente associada por vínculos de necessidade mútua de lucro e poder. Mas então, em pontos marginais, à medida que os processos da cidade vão se tornando até certo ponto autoperpetuantes, e especialmente com a conquista estrangeira e o comércio exterior, surge uma nova base para o contraste entre uma ‘ordem’ e a outra. Os agentes do poder e do lucro

tornam-se, por assim dizer, alienados, e em certas situações políticas podem vir a tornar-se dominantes. Acima da rede de exploração há o que pode ser encarado como exploração real do campo como um todo pela cidade como um todo. (WILLIAMS, 1989, p. 75)

A complexificação dos processos e dos mecanismos capitalistas redundará no capitalismo de mercado, cujo foco é financista e o qual adquire sua autopreservação através da autonomia de seu funcionamento em relação à intervenção de agentes específicos e locais. É neste desenvolvimento que a cidade se torna o centro da dinâmica social e acentua-se um certo antagonismo entre o mundo urbano e o rural, “pois é justamente porque a cidade normalmente concentra em si os verdadeiros processos sócio-econômicos de toda a sociedade que se pode chegar a um ponto em que sua ordem e magnificência, mas também sua fraudulência e sua suntuosidade, parecem quase alimentar-se de si próprias”. Nesse ponto, os mecanismos e as estruturas que fornecem o suporte à expansão capitalista parecem “reproduzir-se na cidade como se não precisassem de nenhum fator externo” (WILLIAMS, 1989, p. 75). É também a partir deste mesmo ponto que se exacerba o falseamento da dicotomia entre campo e cidade, o que resulta na consequente perda de visão sobre o capitalismo enquanto sistema englobante e que pressupõe desenvolvimentos desiguais.

Na literatura de Faulkner vemos os resquícios do capitalismo agrário – afinal, a porosidade do capitalismo de mercado permite a coexistência com uma série de componentes em voga anteriormente desde que estes não impeçam a universalização de sua lógica – e o avanço do capitalismo de mercado no Sul dos Estados Unidos. Tanto no que diz respeito à representação quanto no que se refere à forma, a literatura de Faulkner é profundamente comprometida com o local, entretanto, através da perscrutação do arranjo social local, ela possibilita uma apreensão da dinâmica global dos processos que provocam esses arranjos – no que não resvala em uma postura maniqueísta. Despontam, portanto, uma base temporal desigual: a combinação do passado, na forma dos resquícios do capitalismo agrário, com as prospecções de futuro, a universalização do capitalismo financista, os quais se encontram no presente da expansão do capitalismo de mercado para o Sul; presente dubio exatamente pela conjunção entre esses dois tempos, o passado que sucumbe e o futuro que se avizinha.

A dimensão de Yoknapatawpha, criação máxima de Faulkner, perfazendo um total de 13 romances e dezenas de contos, possibilita ao autor a exploração não apenas de temas variados relacionados à sociedade sulista, mas também a discussão dos efeitos da modernização capitalista para as diversas classes sociais que compõem o espectro social sulista. Raymond Williams, referindo-se à produção literária que abordava o feudalismo e a ascensão do capitalismo na Inglaterra, destaca o problema de se recair em uma postura esquemática, que considere somente os estratos extremos do corpo social, ou seja, os senhores de terra e os servos: “Toda abordagem simplista do próprio feudalismo ou das etapas sucessivas do capitalismo subestima a importância dos grupos intermediários: os homens livres e alguns dos vilões; os *freeholders* e os arrendatários de terras extensas; os proprietários de terra menores; os pequenos fazendeiros e camponeses com direitos sobre as terras comunais de pasto e de cultivo” (WILLIAMS, 1989, p. 62). A obra de Faulkner, até mesmo por seu corpo extenso, lida com as diversas camadas sociais de Yoknapatawpha em diferentes recortes históricos: os senhores de terra (*Absalão, Absalão!*, por exemplo), a aristocracia decadente (*O som e a fúria*), os fazendeiros brancos pobres (*Enquanto agonizo*), os trabalhadores assalariados livres (*Enquanto agonizo*; *Luz em agosto*), os negros libertos e os ainda dependentes (*Desça, Moisés*), os novos homens de negócio (trilogia *Snopes*). Ao compor um conjunto que evita uma abordagem esquemática, Faulkner nos propicia um retrato variado e profundo da cultura e sociedade sulista.

O mito da corrupção do campo também é destacado por Raymond Williams, ao comentar sobre as mudanças que avançam sobre o meio rural e que são atribuídas à chegada de forasteiros com mentalidade proveniente da cidade. É possível identificar a versão sulista desse mito, sobretudo em relação aos romances sobre a família Snopes. A rapacidade oportunista dos Snopes, por exemplo, com sua lógica afinada com o capitalismo do Norte, pode ser comparada com a entrada de forasteiros no ambiente social de Yoknapatawpha. Parece que o mesmo equívoco interpretativo, e.g. a ameaça sendo vista sempre como algo vindo de fora e não como uma mudança estrutural das dinâmicas sociais, apontado por Williams (cf. 1989, p. 72 e ss.), ocorre em relação ao modo como os Snopes são retratados nas narrativas de Yoknapatawpha, o que denota as nuances similares do processo global no interior do funcionamento da galeria social do condado. Conforme destaca Williams, “sem dúvida, perdiam-se propriedades em demandas, e os advogados estavam entre aqueles que lucravam. Mas trata-se de uma

simples projeção identificar todo o processo de transformação da propriedade rural com a chegada desse tipo de ‘forasteiro’. Tal identificação fundamenta-se numa retrospectção mistificadora” (p. 74).

Ao apontar paralelos entre o diagnóstico feito por Raymond Williams e os componentes da literatura de Faulkner, cujo intuito é tão-somente demonstrar a proximidade de ambos os contextos, podemos ainda recorrer a um último exemplo. Ao comentar a respeito da poesia de Langhorne, Williams assevera: “É como se um indivíduo humanitário não conseguisse admitir que as origens da miséria de sua época situavam-se na classe à qual ele estava diretamente ligado. Era-lhe necessário ou idealizar seu passado ou explicar o presente pela sua ausência e pelo surgimento de uma nova classe” (p. 117). Não há como negar a pertinência dessa consideração, a qual funciona quase como uma caracterização impecável de Quentin Compson, o qual padece exatamente do mesmo tipo de alienação de classe: a obsessão com a virgindade de Caddy, em *O som e a fúria*, não chega nunca a incomodar o mito da *Southern Belle* e a solução é o refúgio em um passado idealizado e a atribuição do “problema” ao presente degenerado; enquanto o embate entre o passado idealizado e o relato sobre a vida de Thomas Sutpen, em *Absalão, Absalão!* jamais chega perto de descortinar, para Quentin, a artificialidade das convenções de classe e de seus valores.

Em síntese, Raymond Williams demonstra que o discurso da decadência social ou, em outras palavras, a exacerbação do antagonismo entre campo e cidade, constitui-se em um mecanismo para apaziguar a contradição sentida na pele pelos desfavorecidos e encobrir os motivos reais do enfraquecimento de tipos de vida que destoam do padrão imposto pelo capitalismo (tanto agrário, quanto de mercado). A citação é algo longa, mas valiosa:

[...] o capitalismo sempre foi um processo ambíguo: promove um aumento real da riqueza mas a distribui de modo desigual; permite o surgimento e a sobrevivência de populações maiores, porém dentro delas encara os homens apenas como produtores e consumidores, como seres que nada podem pedir à sociedade senão dentro desses papéis abstratos. Assim, havia sempre um contraste entre o extraordinário melhoramento da terra e as consequências sociais desse processo, representadas pela presença dos expropriados e vagabundos, velhos, doentes, incapacitados, mães com filhos pequenos, crianças que, incapazes de trabalhar nesse contexto, eram encaradas apenas de um ângulo negativo,

como fardos indesejáveis. **Ver o paradoxo da produção aperfeiçoada que gera tais consequências seria penetrar na própria essência do capitalismo.** [...] era mais fácil separar as consequências do sistema e, então, atribuir à decadência social o que na verdade era o resultado do crescimento sócio-econômico. (WILLIAMS, 1989, p. 118, ênfase minha)

Por fim, o autor conclui:

Se o que se via na cidade não podia ser aprovado, por tornar evidente a sordidez das relações decisivas que regiam as vidas das pessoas, o remédio não era jamais a moralidade da vida simples e pensamentos nobres trazida por um visitante, nem uma conversa vazia sobre campos verdejantes. Era uma mudança das relações sociais e da moralidade essencial. E era precisamente neste ponto que a ficção de “cidade e campo” era útil: para promover comparações superficiais e impedir comparações reais. (WILLIAMS, 1989, p. 79)

Em nosso caso, resta saber se a obra de Faulkner está mais para o grupo das que promovem comparações superficiais ou, ao contrário, se está alinhada com aquelas que fazem comparações reais, ou seja, se o modo como concatena o local enseja um vislumbre do todo.

Tempo psicológico versus tempo social

A espinha dorsal da ficção de Faulkner está relacionada à tensão entre o passado e o futuro. Trata-se de um sintoma ou reflexo da situação peculiar da experiência sulista. A descoberta dessa tensão – a qual é expressa pela posição angustiante dos personagens e da voz narrativa diante da ausência de referenciais estáveis, sendo que titubeiam e vacilam em relação ao passado e duvidam das perspectivas de futuro – permitiu a expressão da experiência local para além da topicalização temática e o domínio das técnicas narrativas para além da mera reprodução. De modo geral, essa hesitação em relação ao passado e ao futuro perpassa a obra de Faulkner como um todo, principalmente os romances do conjunto ligado a Yoknapatawpha; em diferentes graus

e configurações, os diversos romances dedicados ao condado fictício encenam a inquietude advinda desse arranjo da experiência temporal. Mesmo *Absalão, Absalão!*, em sua obsessão convoluta com o passado, reverte-se em um diagnóstico do presente que descortina opções pouco animadoras de futuro.

A ficção de Faulkner, portanto, localiza-se nesse lugar entre o impulso de compreensão da experiência do passado e a consequente projeção de perspectivas de futuro. Trata-se da elaboração reflexiva a respeito de um espaço de experiência e da sua reverberação em um horizonte de expectativa, ambos específicos (cf. KOSELLECK, 2006, p. 307). As considerações de Reinhart Koselleck (2006) são extremamente produtivas para a discussão da relação da obra de Faulkner com a temporalidade. O historiador aponta que a história é “composta a partir de dois modos de ser: recordação e esperança” (p. 308), os quais ele desdobra nas categorias de experiência e expectativa, que “são constitutivas da história e de seu conhecimento” (p. 308). Como o tempo “não pode ser expresso a não ser em metáforas espaciais” (cf. p. 310), Koselleck cunha categorias específicas para a descrição da temporalidade histórica, a saber, os conceitos de espaço de experiência e horizonte de expectativa. O espaço de experiência configura a relação com o passado, enquanto o horizonte de expectativa direciona-se ao futuro. Espaço, termo mais concreto e determinado, é funcional para a descrição do passado, visto que os acontecimentos ocorridos são necessariamente delimitados e o que é variável são os modos de sua compreensão; horizonte, por outro lado, mais aberto e intangível, embora perceptível enquanto possibilidade, relaciona-se às perspectivas abertas pela assimilação das experiências.

Mais do que estabelecer uma terminologia para a descrição do passado e do futuro, as considerações de Koselleck incidem diretamente sobre a compreensão do presente, o qual se mostra como realização efetiva da dinâmica de tensão entre experiências que fomentam expectativas que, por sua vez, podem efetuar a reconfiguração das experiências ao se realizarem ou não no presente. O presente, assim, pode ser visto como o resultado da relação dialética entre experiências e expectativas, o qual pode se apresentar como uma síntese positiva ou pura negatividade ao frustrar os cenários previstos (algo incomum de ocorrer). Note-se que nessa consideração estamos adaptando as noções de Koselleck a uma terminologia alheia ao autor. De qualquer forma, na dinâmica que se impõe, o presente se tornará repositório de experiências (condizentes ou não com determinadas expectativas projetadas pelo passado) que, por

sua vez, propiciarão novas expectativas que retroalimentarão o ciclo. Contudo, para os propósitos de nossa leitura, interessa compreender o presente enquanto ponto de intersecção (de conflito, síntese, tensão) entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa.

Entretanto, para não simplificarmos em demasia as proposições de Koselleck, apresentando-as como novos nomes para os mesmos objetos habituais, convém entrarmos em alguns pormenores implicados em suas asserções. Apesar de identificar uma linha contígua entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, o autor ressalta que “passado e futuro jamais chegam a coincidir, assim como uma expectativa jamais pode ser deduzida totalmente da experiência”. E continua, pontuando que uma experiência, tendo sido realizada, “está completa na medida em que suas causas são passadas, ao passo que a experiência futura, antecipada como expectativa, se decompõe em uma infinidade de momentos temporais” (KOSELLECK, 2006, p. 310). Nesse sentido, “[...] a presença do passado é diferente da presença do futuro”, pois, “as expectativas podem ser revistas, [enquanto] as experiências feitas são recolhidas” (KOSELLECK, 2006, p. 311). Em suma, “o futuro histórico nunca é o resultado puro e simples do passado histórico” (KOSELLECK, 2006, p. 312); podemos dizer que mais do que uma relação de causalidade, temos aí uma relação de possibilidades que tensionam o presente.

O autor também destaca que o futuro histórico “pode ser diferente da experiência adquirida”, tanto “porque a experiência contém recordações errôneas, que podem ser corrigidas” ou “porque novas experiências abriram perspectivas diferentes”. Há um dinamismo na estrutura da experiência, pois, novas experiências podem reconfigurar aquelas que já estão estabelecidas. Koselleck assevera:

Aprendemos com o tempo, reunimos novas experiências. Portanto, também as experiências já adquiridas podem modificar-se com o tempo. Os acontecimentos de 1933 aconteceram de uma vez por todas, mas as experiências baseadas neles podem mudar com o correr do tempo. As experiências se superpõem, se impregnam umas das outras. E mais: novas esperanças ou decepções retroagem, novas expectativas abrem brechas e repercutem nelas. Eis a estrutura temporal da experiência, que não pode ser reunida sem uma expectativa retroativa. (KOSELLECK, 2006, p. 312-313)

Já a estrutura da expectativa é diferente da experiência. O historiador comenta que a estrutura temporal da expectativa “não pode ser adquirida sem a experiência” e que “expectativas baseadas em experiências não surpreendem quando acontecem”, pois, “só pode surpreender aquilo que não é esperado”. Quando o inesperado acontece, “estamos diante de uma nova experiência”. O rompimento do horizonte de expectativa estabelece, portanto, uma experiência nova. Como resultado, “o ganho de experiência ultrapassa [...] a limitação do futuro possível, tal como pressuposta pela experiência anterior” e, dessa forma, pode-se afirmar que “a superação temporal das expectativas organiza nossas duas dimensões de uma maneira nova” (KOSSELLECK, 2006, p. 313). Concluem-se, então, duas asserções importantes: 1) o presente é composto pela tensão entre essas duas instâncias: “a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico”; e 2) a relação entre ambas as instâncias não é determinista, mas indicativa de possibilidades que podem vir a se concretizar: “o espaço de experiência anterior nunca chega a determinar o horizonte de expectativa” (KOSSELLECK, 2006, p. 313).

Entretanto, indo além da aparência de fórmulas suspensas, Koselleck identifica uma alteração qualitativa no dimensionamento da relação entre experiência e expectativa a partir da ascensão da modernidade. O autor assinala que na era moderna a diferença entre “experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então” (KOSSELLECK, 2006, p. 314). Nesse contexto, o “progresso” surge como “o primeiro conceito genuinamente histórico que apreendeu, em um conceito único, a diferença temporal entre experiência e expectativa” (KOSSELLECK, 2006, p. 320).

A entrada na era moderna denota que a humanidade “vive em um tempo de transição, o qual ordena de maneira temporalmente diversa a diferença entre experiência e expectativa” (KOSSELLECK, 2006, p. 320). Mesmo o mundo urbano e pré-moderno dos artesãos, “cujas regras corporativas, por mais restritivas que fossem no plano individual, existiam justamente para que tudo continuasse como era”, não elimina o fato de que tais regras ao “serem experimentadas como restritivas já pressupõe o novo horizonte de expectativa de uma economia mais livre” (KOSSELLECK, 2006, p. 315).

Nessa nova configuração, “quanto menor o conteúdo de experiência, tanto maior a expectativa que se extrai dele [...] — eis uma fórmula para a estrutura temporal da

modernidade, conceitualizada pelo ‘progresso’”. Esse cenário, no entanto, só permaneceu plausível enquanto as experiências anteriores “não eram suficientes para fundamentar as expectativas geradas por um mundo que se transformava tecnicamente”, sendo que “depois de haverem nascido de uma revolução, quando os projetos políticos correspondentes se transformam em realidade, as velhas expectativas se desgastam nas novas experiências” (KOSELLECK, 2006, p. 326). Por outro lado, “quanto maior a experiência, tanto mais cautelosa, mas também tanto mais aberta a expectativa” (KOSELLECK, 2006, p. 327). Em suma, o autor detecta que a assimetria entre experiência e expectativa foi “um produto específico daquela época de brusca transformação em que essa assimetria foi interpretada como progresso” (KOSELLECK, 2006, p. 327).

A obra de Faulkner, de certa forma, é um correlativo “negativo” para o quadro delineado por Reinhart Koselleck. A fórmula, traduzida em seus termos, seria: quanto pior a experiência, pior a expectativa. Nas palavras de Rosa Coldfield, em *Absalão, Absalão!*, a experiência sulista se constitui em “[...] aquele estado de sonho no qual você corre sem se mover de um terror no qual você não pode acreditar, rumo a uma segurança na qual você sequer deposita fé” (AA-pt, 1990, p.)³³.

Esse percurso consideravelmente longo nos é de especial interesse visto que as formulações de Reinhart Koselleck acerca da relação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, ou seja, entre passado e futuro, ensejam uma visada social da temporalidade. A partir do momento em que o presente é assumido como ponto de intersecção no movimento entre a assimilação da experiência e a efetivação da expectativa, ele se torna uma temporalidade de caráter coletivo e dinâmico. Estamos entendendo a dinâmica desses elementos (a assimilação de experiências, o vislumbre de expectativas e o ponto de intersecção) como objetivação do tempo vivenciado socialmente. Essas considerações nos são importantes visto que a ficção de Faulkner lida, a seu modo, com estas diferentes instâncias. E nesse ponto estamos nos contrapondo à abordagem que privilegia a dramatização do tempo psicológico.

Tradicionalmente, conforme já mencionamos de passagem, o fluxo de consciência (principalmente, mas não somente) desenvolvido por Faulkner é interpretado como uma dramatização apurada e realista da arquitetura e funcionamento

³³ “[...] that dream state in which you run without moving from a terror in which you cannot believe, toward a safety in which you have no faith.” (AA, 1990, p.)

da consciência humana em seu modo de percepção temporal. O trunfo de Faulkner, nesse contexto, teria sido o exercício de uma mimese radicalmente realista da consciência. Essa interpretação padece de alguns pontos cegos: 1) ela resvala na necessidade de compreensão do personagem (categoria narrativa) como equivalente à pessoa (indivíduo dotado de subjetividade); e 2) ela perde de vista a motivação social subjacente à obra e não sustenta um olhar abrangente por focar em estruturas micro. Não estamos afirmando que a exploração da temporalidade conforme percebida pela estrutura psicológica não tenha seus momentos fortes, ou que não contribua para a compreensão da obra do autor, mas essa visada deve ser coadunada com a perspectiva social da temporalidade (a qual, inclusive, amplifica a força e o alcance da representação psicológica); do contrário, os resultados da representação temporal permanecem estanques (em termos de interpretação da obra). Ao longo deste trabalho iremos explorar a noção social da temporalidade em alguns dos casos tipicamente associados ao tempo psicológico.

CAPÍTULO 2 – CIRCUNSCRIÇÕES E EXTRAPOLAÇÕES

*Ver essa gente como ninguém as vê e descrevê-la de uma forma
insistentemente nova.
(Edouard Glissant, Faulkner, Mississippi, p. 160)*

Uma vez sulista sempre sulista, pode-se dizer. A ficção de Faulkner é inescapável de sua circunscrição local. Faulkner define o Sul que o define que... o circuito alimenta-se mútua e progressivamente. De qualquer forma, circunscrever a ficção diz pouco sobre o teor dessa ficção: trata-se de um regionalismo ilegível para o forasteiro? Trata-se de uma literatura que apenas tematiza assuntos de um contexto singular? Trata-se de uma dramatização literária do conteúdo dos manuais de história? Ou talvez uma elegia do espaço local? Uma galeria de tipos e anedotas correntes no imaginário também local? Talvez um pouco disso, um pouco daquilo. Não há como sustentar afirmações peremptórias sem retomarmos o quadro que vimos delineando ao longo de nosso percurso e sem nos embrenharmos em algumas trilhas que ainda não chegamos a explorar.

Teremos de observar alguns elementos com mais atenção: a Guerra Civil norte-americana e a quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929 e seus efeitos, por exemplo. A seguir, portanto, buscamos explorar alguns dos elementos históricos que informam essa ficção e que influenciam na produção desse gesto hesitante que é a expressão mais vívida da experiência sulista. Apesar dos elementos que informam a ficção de Faulkner serem múltiplos e complexos, passaremos por aqueles que, de modo geral, adquiriram maior ressonância, a saber, a Guerra Civil, a quebra da bolsa de valores em 1929 e o pano de fundo da expansão capitalista do Norte sobre o Sul. Nesse entremeio, outros fatores importantes serão sinalizados: sobretudo o período de Reconstrução e o New Deal. Por fim, realizando a junção das leituras desenvolvidas anteriormente, com o pano de fundo aqui esboçado, estaremos aptos a partir da circunscrição para a extrapolação.

Guerra Civil: a cicatriz

Mais do que para o Norte, a Guerra Civil possui uma presença incontornável para o Sul. Como nenhum vencedor acredita no acaso, já dizia Nietzsche, cabe ao Sul revolver-se sobre o passado a fim de entender os arranjos que conduziram à sua derrota. Essa retomada, entretanto, é ambígua: de um lado há um senso de autonomia institucional deixado em frangalhos pelo conflito e uma espécie de orgulho tradicionalista ferido; por outro, a necessidade de se reconhecer os males da escravidão e as bases calcadas na desigualdade social que sustentavam o sistema – isso com referência ao olhar em retrospecto. No presente, a permanência de elementos recalcitrantes que fomentaram o conflito e continuam impedindo a integração social, e a domesticação por uma lógica econômica externa.

É seguro afirmar que James McPherson seja o historiador que melhor encontrou expressão para os dilemas desse embate. O seu livro *Battle Cry of Freedom* (1989), além de apresentar um relato histórico acurado e detalhado, possui o mérito de lançar certas hipóteses interpretativas sobre esse acontecimento emblemático para a história norte-americana. De partida, o título escolhido para o volume reflete o teor emocional que alimentava tanto o Norte quanto o Sul: o primeiro mantinha-se firme na defesa da União enquanto estandarte da liberdade americana, conforme estabelecido pelos *Founding Fathers*; o segundo, paradoxalmente bebendo da mesma fonte, lutava em nome da liberdade de autodeterminação e soberania governamental pelas quais seus pais fundadores haviam batalhado em 1776. Ocasionalmente, o Norte se viu instado a se posicionar a respeito da questão da escravidão e utilizar-se da bandeira da emancipação como uma de suas frentes de batalha.

Após descrever em detalhes cada novo lance no desenvolvimento da Guerra Civil, McPherson (1989, p. 853-862) chega à pergunta inevitável: por que o Sul perdeu a guerra? O autor passeia, então, por algumas das explicações comumente aventadas para o desfecho. O exército da União era mais numeroso, bem armado e tinha à sua disposição uma infraestrutura melhor do que a dos Confederados – eis aí a explicação mais óbvia. Entretanto, o historiador descarta essa hipótese visto que o exército Confederado lutou majoritariamente em seu próprio terreno, o que imputa certa igualdade no combate; a batalha pela independência dos Estados Unidos em 1776 e a vitória do Vietnam nos anos 1970 são dois exemplos de exércitos drasticamente

desfavorecidos que venceram inimigos de poderio formidável. Outra razão recorrente diz respeito às divisões internas que desuniram a causa da Confederação, a qual também não se sustenta visto a União ter enfrentado oposições internas da mesma monta. O autor, inclusive, comenta que fosse o resultado da guerra diferente as mesmas razões poderiam ser facilmente evocadas para justificar a derrota da União (cf. MCPHERSON, 1989, p. 856). Finalmente, tendo visto frustradas as tentativas anteriores de explicação, os historiadores tenderam a enxergar na qualidade das lideranças militares e civis de cada um dos exércitos o ponto decisivo para a vitória. McPherson comenta que essa interpretação mostra-se mais convincente do que as anteriores, visto que a especialização e estratégias requeridas para o confronto encontraram nas lideranças civis e militares do Norte mais eco do que nas do Sul; além disso, no decorrer de seu desenvolvimento, a Guerra Civil tornou-se um conflito moderno industrializado (MCPHERSON, 1989, p. 857), o qual encontrava no talento industrial do Norte, com sua capacidade superior de gerenciamento e mobilização técnica, uma resposta mais efetiva. Ainda que esses motivos sejam mais condizentes, o autor salienta que eles também padecem do princípio da reversibilidade, sobretudo no tocante à qualidade das lideranças, já que poderiam ser revertidos para esclarecimento do resultado oposto.

O problema destas explicações, segundo McPherson, é o fato de perderem de vista o caráter contingente do resultado. A possibilidade de compreensão surge somente com a consideração de que cada novo lance, decisão política e manobra militar – ora apontando para a vitória do Sul, ora do Norte – conduziram ao arremate conhecido, o qual no fim das contas é contingente a estes fatores. Contudo, independente dos elementos que ocasionaram o desenlace, é mais interessante pensar a respeito dos efeitos do conflito na vida norte-americana. A citação, apesar de longa, é extremamente valiosa:

A secessão e a escravidão foram extintas, nunca foram revividas durante o século e um quarto desde Appomatox. Os resultados significaram uma transformação mais ampla da sociedade americana e da política pontuada, se não completamente alcançada, pela guerra. Antes de 1861, as duas palavras "Estados Unidos" eram geralmente representadas como um substantivo plural: "os Estados Unidos *são* uma república". A guerra marcou uma transição dos Estados Unidos para um substantivo singular. A "União" também se tornou a nação, e os americanos agora raramente falam de sua União, exceto em um sentido histórico. Os discursos de guerra de

Lincoln revelaram esta transição. Em seu primeiro discurso inaugural ele usou a palavra "União" vinte vezes e a palavra "nação" nem sequer uma vez. Em sua primeira mensagem ao Congresso, em 4 de julho de 1861, ele usou "União" trinta e duas vezes e "nação" três vezes. [...] em seu discurso em Gettysburg, o presidente não se referiu à "União", mas usou a palavra "nação" cinco vezes para invocar um novo nascimento de liberdade e nacionalismo para os Estados Unidos. E em seu segundo discurso inaugural, olhando para trás sobre os acontecimentos dos últimos quatro anos, Lincoln falou de um lado que procurava dissolver a *União* em 1861 e o outro que aceitou o desafio da guerra para preservar a *nação*. (MCPHERSON, 1989, p. 859)³⁴

Essas pequenas alterações linguísticas denunciavam o fortalecimento de uma imagem e de um projeto de nação, assim como um direcionamento político e econômico unívoco, não necessariamente harmonioso, mas legitimado pela noção de unidade advinda da guerra. Como resultado, as políticas são centralizadas e o governo federal é fortalecido em detrimento dos Estados. Em paralelo, observa-se “uma alteração radical do poder político do Sul para o Norte” (MCPHERSON, 1989, p. 859)³⁵. O historiador destaca que durante os 72 anos de república que precederam a Guerra Civil, 49 foram ocupados por um presidente oriundo de um dos Estados Confederados. No Congresso, vinte e três dos trinta e seis dos eleitos e vinte e quatro dos ocupantes do Senado eram sulistas. Do mesmo modo, a Suprema Corte sempre teve maioria sulista, sendo que vinte dos trinta e cinco juízes (até 1861) eram provenientes de estados escravocratas. Após a guerra, no entanto, foi necessário o decurso de um século para que um residente de um ex-Estado confederado fosse eleito presidente novamente. Durante meio século nenhum candidato de origem sulista foi eleito para o Congresso ou Senado e somente cinco dos vinte e seis juízes da Suprema Corte, nomeados durante esse mesmo meio século, eram sulistas (cf. MCPHERSON, 1989, p. 859-860).

³⁴ Secession and slavery were killed, never to be revived during the century and a quarter since Appomatox. There results signified a broader transformation of American society and polity punctuated if not alone achieved by the war. Before 1861 the two words “United States” were generally rendered as a plural noun: “the United States *are* a republic.” The war marked a transition of the United States to a singular noun. The “Union” also became the nation, and Americans now rarely speak of their Union except in an historical sense. Lincoln’s wartime speeches betokened this transition. In his first inaugural address he used the word “Union” twenty times and the word “nation” not once. In his first message to Congress, on July 4, 1861, he used “Union” thirty-two times and “nation” three times. [...] in his address at Gettysburg, the president did not refer to the “Union” at all but used the word “nation” five times to invoke a new birth of freedom and nationalism for the United States. And in his second inaugural address, looking back over the events of the past four years, Lincoln spoke of one side seeking to dissolve the *Union* in 1861 and the other accepting the challenge of war to preserve the *nation*.

³⁵ “[...] a radical shift of political power from South to North.”

Essas cifras apontam uma alteração irreversível no panorama do desenvolvimento norte-americano. McPherson comenta que os relatos históricos comumente caracterizam o Sul como distinto do restante dos Estados Unidos, uma entidade à parte, com características peculiares, exóticas, o qual parece destoar da experiência norte-americana convencional e manter-se isolado. Entretanto, é interessante notar que o historiador reverte os termos e vislumbra um cenário um tanto inesperado para esse senso-comum:

De uma perspectiva mais ampla, pode ter sido o *Norte* que foi excepcional e único antes da Guerra Civil. O Sul se parecia mais com a maioria das sociedades do mundo do que o Norte, o qual estava em rápida mudança durante a geração antebellum. Apesar da abolição da escravidão ou da servidão legal em grande parte do hemisfério ocidental e da Europa ocidental, a maior parte do mundo – como o Sul – tinha uma força de trabalho dependente ou semi-livre. A maioria das sociedades no mundo permaneceu predominantemente rural, agrícola e de trabalho intensivo; a maioria, incluindo mesmo vários países europeus, apresentava taxas de analfabetismo tão altas ou superiores aos 45% do Sul; a maioria, assim como o Sul, permaneceu vinculada a valores tradicionais e conexões de famílias, parentesco, hierarquia e patriarcado. O Norte – junto com alguns países do noroeste da Europa – avançou ansiosamente para um futuro de capitalismo industrial, o qual muitos sulistas achavam desagradável, se não assustador; o Sul permaneceu orgulhosamente e até mesmo desafiadoramente enraizado no passado antes de 1861. (MCPHERSON, 1989, p. 860)³⁶

Ou seja, “os secessionistas protestavam que estavam agindo para preservar os direitos e valores tradicionais [e] estavam corretos” (MCPHERSON, 1989, p. 860)³⁷. O que primordialmente estava em disputa durante a Guerra Civil, portanto, eram dois

³⁶ From a broader perspective it may have been the *North* that was exceptional and unique before the Civil War. The South more closely resembled a majority of the societies in the world than did the rapidly changing North during the antebellum generation. Despite the abolition of legal slavery or serfdom throughout much of the western hemisphere and western Europe, most of the world – like the South – had an unfree or quasi-free labor force. Most societies in the world remained predominantly rural, agricultural, and labor-intensive; most, including even several European countries, had illiteracy rates as high or higher than the South’s 45 percent; most like the South remained bound by traditional values and networks of family, kinship, hierarchy, and patriarchy. The North – along with a few countries of northwestern Europe – hurtled forward eagerly toward a future of industrial capitalism that many southerners found distasteful if not frightening; the South remained proudly and even defiantly rooted in the past before 1861.

³⁷ “[...] the secessionists protested that they were acting to preserve traditional rights and values, [and] they were correct.”

modelos distintos de sociedade: “com total sinceridade o Sul lutou para preservar sua versão da república dos pais fundadores [...]”³⁸ (MCPHERSON, 1989, p. 860-861). Nesse sentido, o desenrolar da guerra acarretou na eleição de um modelo em detrimento do outro; conforme McPherson aponta, “a vitória da União na guerra destruiu a visão sulista dos Estados Unidos e assegurou que a visão do Norte se tornaria a visão americana” (MCPHERSON, 1989, p. 861)³⁹. Pode-se dizer que estamos diante de uma mudança de paradigma naquilo que passa a ser considerado como americano: “Da guerra surgiu a grande inundação que fez com que o fluxo da história americana subisse para um novo canal e transferisse o peso do excepcionalismo do Norte para o Sul” (MCPHERSON, 1989, p. 861-862)⁴⁰.

Obviamente a luta pela abolição era mais do que justa. No entanto, não podemos nos iludir pensando que esse era o interesse primordial da empreitada do Norte. Além disso, também é bastante óbvio que o modelo de sociedade defendido pelos Estados Confederados era deficitário e excludente. Mas isso não significa (e é preciso cuidado nesse terreno movediço, pois, em certos momentos até mesmo McPherson parece cair na armadilha) que o modelo preconizado pelo Norte seja um “bom-samaritano”. A bem da verdade, fica-se entre a cruz e a espada. O conflito se deu, basicamente, entre os escravocratas sulistas e o Partido Republicano do Norte, conservador e muito afinado com a expansão da lógica capitalista. A guerra, inclusive, só teve longevidade por conta da derrota do Partido Democrata nas eleições da União e pela fragilidade dos progressistas do Sul em relação à elite econômica sulista. Entre as obviedades aqui citadas, creio não ser preciso mencionar que estas considerações poderiam (e deveriam) ser expandidas e detalhadas de modo a discutir as diferentes perspectivas políticas em jogo, o silenciamento de possibilidades verdadeiramente progressistas e o triunfo de um modelo que se tornaria mundialmente hegemônico. Mas, não sendo o objetivo principal do trabalho, buscamos apenas delinear o contexto e as implicações da guerra.

Pelo quadro apresentado, é possível vaticinar que a Guerra Civil e seus efeitos constituíam-se em uma experiência da qual Faulkner não poderia prescindir. Noel Polk (2004, p. 138-159) comenta que a Guerra Civil deixou uma cicatriz no Sul, uma cicatriz

³⁸ “[...] with complete sincerity the South fought to preserve its version of the republic of the founding fathers [...]”

³⁹ “Union victory in the war destroyed the Southern vision of America and ensured that the northern vision would become the American vision.”

⁴⁰ “From the war sprang the great flood that caused the stream of American history to surge into a new channel and transferred the burden of exceptionalism from North to South.”

que é “uma lembrança majestosa, um lembrete da vulnerabilidade da carne, de uma fraqueza da carne em sua própria coesão” (POLK, 2004, p. 143)⁴¹.

Quebra da Bolsa de Valores: prenúncios de um futuro pouco animador

Enquanto a Guerra Civil figura como experiência incontornável para Faulkner, a quebra da bolsa de valores de Nova York, ocorrida em 1929, muito mais do que comprovação da inconsequência da lógica capitalista, testemunha para expectativas pouco animadoras para o Sul.

É no mínimo irônico que Faulkner, acusado por seus depreciadores e reconhecido por seus defensores como excessivamente absorto em sua arte e pouco afeito às questões sociais mais prementes de seu tempo, tenha sido o responsável pela imagem literária mais pungente a respeito da situação insustentável do mercado justo no momento de iminência da quebra da bolsa de valores. Nas palavras de Ted Atkinson, a quebra da bolsa de valores foi um desenlace que Faulkner, “um escritor rotulado tanto por seus acusadores e apoiadores como indiferente aos eventos correntes devido à sua busca pela perfeição estética, tinha já previsto através de Jason Compson na terceira seção de *O som e a fúria*” (ATKINSON, 2006, p. 16)⁴². Jason, na passagem mencionada, começa por afirmar: “The market will be unstable, with a general downward tendency” (SF, 2006, 1064)⁴³; e conclui de modo impactante: “Market just on point of blowing its head off” (SF, 2006, p. 1065)⁴⁴.

Seria Faulkner um profeta? Ou estaríamos diante de um puro lance de coincidência? Provavelmente, nem um nem outro. A questão é que o engajamento social da arte tem pouco efeito quando apenas restrito à superfície narrativa, mas é surpreendente quando motiva a tessitura formal da obra.

⁴¹ “[...] a memento mori, a reminder of flesh’s vulnerability, of flesh’s all too feeble fold on its own cohesion.”

⁴² “a writer branded by detractors and defenders alike as indifferent to current events in pursuit of aesthetic perfection, had already predicted via Jason Compson in the third section of *The Sound and the Fury*.”

⁴³ Tradução: Mercado estará instável, com tendência geral à baixa (SeF, 2009, p. 269)

⁴⁴ Tradução: Mercado prestes a estourar de tanto subir. (SeF, 2009, p. 269)

Os estudos de Harold Bierman Jr., *The Causes of the 1929 Stock Market Crash* (1998), Maury Klein, *Rainbow's End* (2001), e Brenda Lange, *The Stock Market Crash of 1929* (2007), analisam em detalhes a crise mais decisiva no mercado de investimentos norte-americano. Tendo em vista os nossos propósitos, tomaremos como base os relatos e análises destes estudos para pensar os reflexos específicos para o Sul. Para além disso, não é nossa intenção nos demorar em demasia em um assunto que requer uma discussão específica e profunda.

Conforme os estudos supracitados descrevem, a quebra da bolsa de valores de 1929 representou o colapso do mercado financeiro, iniciado em 24 de outubro e que atingiu os seus piores indicadores em 29 de outubro de 1929. Trata-se do pior declínio econômico na história dos Estados Unidos. Os indicadores da Dow Jones caíram 25% gerando uma perda de US\$ 30 bilhões no mercado de ações, o que representa uma monta maior do que o custo total da Primeira Guerra Mundial. Como efeitos imediatos, o sistema bancário norte-americano foi levado à ruína, os resultados da produção econômica (tanto industrial quanto agrícola) derrocaram e, com o desemprego e a ausência de crédito, a pauperização atingiu profundamente a população. O presidente Herbert Hoover (1929-1933), apesar de imprimir medidas protecionistas imediatas, não foi capaz de responder adequadamente à crise, resultando na eleição de Franklin Delano Roosevelt em 1932, o qual em seguida implementaria o New Deal como resposta à acentuada depressão econômica.

É importante notar que a bolsa de valores de Nova York vinha registrando um crescimento contínuo e acima das expectativas no valor das ações ao longo de toda a década de 1920. O crescimento no investimento em ações, aliado à falta de regulação governamental e a estratégias específicas utilizadas pelos corretores para maximizar a movimentação⁴⁵ conduziram ao estouro da bolha em 1929. Em termos de efeitos para o futuro, deve-se notar que a crise que se seguiu à quebra da bolsa foi tão profunda e impactante que a bolsa de valores somente registraria índices tão altos quanto aqueles

⁴⁵ A principal e mais corrosiva estratégia era o chamado “margin buying”, que consistia em um investidor comprar ações colocando somente 10% ou 20% de seu próprio dinheiro sendo que o montante restante era pego como empréstimo do corretor de ações. O risco principal dessa operação era que, se as ações caíssem, o corretor poderia acionar um “margin call”, que era basicamente a exigência de pagamento imediato do valor emprestado ao investidor. A ausência de regulação governamental agravou ainda mais a situação, pois, até mesmo os bancos estavam usando os depósitos de seus correntistas, sem a anuência destes, para comprar ações em “margin buying”. Os resultados práticos foram investidores arruinados ao terem que arcar com os empréstimos e a falência de milhares de bancos que não tinham como retornar os valores depositados aos seus clientes (os quais, obviamente, também foram profundamente afetados).

que eram habituais em setembro de 1929, ou seja, às vésperas do colapso, quando o mercado estava eufórico, no ano de 1954. Em suma, a quebra da bolsa de valores de Nova York destruiu a confiança em Wall Street e inaugurou a Grande Depressão.

A empreitada expansionista do capitalismo, ou: o Sul como colônia do Norte

Max Weber (p. 48-49), ao comentar sobre a prática capitalista nos Estados puritanos do Norte dos Estados Unidos, ressalta que

[o] “espírito capitalista” permaneceu muito menos desenvolvido, por exemplo, nas colônias vizinhas – os futuros estados sulistas da União – muito embora estas últimas tivessem sido criadas por grandes capitalistas com finalidades *mercantis*, ao passo que as colônias da Nova Inglaterra tinham sido fundadas por razões *religiosas* por pregadores e intelectuais em associação com pequeno-burgueses, artesãos e *yeomen*. (WEBER, 2004, p. 48-49)⁴⁶

A consideração de Weber é extremamente assertiva, pois, reconhece implicitamente duas lógicas capitalistas em funcionamento nos Estados Unidos do século XIX e que redundariam nas alterações ocorridas no século XX. O “espírito” capitalista, investigado por Weber em seu estudo pioneiro, marcado pelo desenvolvimento industrial, pela lógica racionalista e utilitária aflorou nos Estados do Norte, enquanto a economia sulista era marcada por um capitalismo agrícola, conforme mencionado anteriormente. Para vislumbrarmos a mudança ocorrida após a Guerra Civil e ao longo das primeiras décadas do século XX no Sul, principalmente no Mississippi, é importante reconhecer o quanto o Mississippi de Faulkner era um estado com poucos anos de fundação enquanto estado oficial da União no momento de eclosão da Guerra Civil e o quanto ele ainda era relativamente recente mesmo no momento em que Faulkner escreveu sua obra. A cronologia do Mississippi que apresentamos abaixo é proveniente do estudo de Paulo Moreira (2012, p. 204-207) e cada entrada está devidamente referenciada.

⁴⁶ É interessante notar que Weber usa, inclusive, esse exemplo como objeção ao pressuposto materialista da relação de causalidade entre as condições materiais imediatas e a superestrutura.

Cronologia do Mississippi:

1. 1540: a expedição de Hernando de Soto cruzou o que é hoje o norte do estado do Mississippi, mas essa área permaneceria intocada por europeus até o meio do século seguinte (p. 204);
2. Fim do século XVII: ingleses, franceses e espanhóis tentavam fixar assentamentos permanentes no baixo vale do Mississippi (p. 204);
3. 1795: Tratado de Madrid – espanhóis abrem mão da área, dando ao recém-criado Estados Unidos acesso ao Rio Mississippi (p. 204);
4. 1803: compra de Louisiana aos franceses (p. 204);
5. 1803: Mississippi é constituído como território;
6. 1817: Mississippi é elevado à condição de vigésimo estado da União, ocupando apenas 30% de seu território (p. 204);
7. 1830: lei de remoção dos indígenas do presidente Andrew Jackson que obrigava os Choctaw e Chickasaw a “ceder” suas terras e serem “removidos” do Mississippi rumo a Oklahoma (p. 206);
8. Antes da Guerra Civil: Mississippi já havia se tornado o maior produtor de algodão do Sul (p. 206);
9. 1861: Mississippi foi um dos primeiros estados a separar-se do norte (p. 206);
10. 1865-1875: Reconstruction – período marcado pela feroz resistência à concessão de direitos iguais aos negros recém-libertos, com formação da Ku-Klux-Klan e outras milícias do gênero (p. 206-207);
11. 1875-1992: Partido Democrata mantém o poder no estado por mais de 100 anos, pautado por uma política extremamente racista (p. 207).

Como se pode notar, é somente em 1817 que o Mississippi é oficialmente reconhecido como Estado da União, ou seja, menos de metade de um século antes do início da Guerra Civil. Rapidamente o estado se torna o maior produtor de algodão do Sul e sua economia agrícola prospera. Por um lado, a curta história do Mississippi coloca em xeque a nostalgia de Quentin Compson, tanto em *O som e a fúria* quanto em *Absalão, Absalão!* (apesar de que mais no primeiro do que no último), por um passado sulista idílico muito bem estabelecido e perene, sendo que essa impressão de Quentin demandaria uma longevidade e uniformidade muito maior do que o registro factual; por

outro, é possível aventar que a pujança econômica mantida por algumas décadas, respectivamente as imediatamente anteriores à Guerra Civil, propiciada pelas grandes plantações de algodão, incide em uma perspectiva edênica da economia do Mississippi. Entretanto, essa curta trajetória do Estado, também induz a inferir um status mais propenso tanto às influências dos estados já estabelecidos do Sul quanto às dinâmicas do Norte. Ademais, a monocultura de algodão no Mississippi “sujeitava a economia local às flutuações de um mercado controlado pela indústria têxtil na Inglaterra e no nordeste dos Estados Unidos” (MOREIRA, 2012, p. 206). Nesse contexto, o capitalismo agrícola do Mississippi estaria sujeito e, de certa forma, fadado à interferência cada vez maior do capitalismo industrial e financista do Norte em expansão corrente.

Outrossim, após o fim da Guerra Civil em 1865, os Estados sulistas enfrentaram efeitos severos. Inicialmente, no período que ficou conhecido como Reconstrução, o Sul foi subdividido em 5 distritos militares ocupados e geridos por diferentes comandantes gerais do exército da União. Os estados membros da secessão, reincorporados à União, tiveram que aceitar a jurisdição proveniente do Norte. Além disso, como a maioria dos confrontos da Guerra Civil ocorreu em solo sulista, estes estados tinham muito a reconstruir. Cerca de 150 das 300 cidades dos estados sulistas haviam sido ocupadas pelo exército da União e 11 delas foram intensamente danificadas ou destruídas. Por fim, a necessária abolição da escravidão deixou em ruínas o sistema de grandes plantações do Sul, as quais agora precisaram recorrer ao arrendamento de suas terras ou à contratação de trabalho assalariado, o que gerava um resultado financeiro muito aquém da pompa alcançada nas décadas anteriores à guerra. O Sul outrora em franca expansão havia se transformado em uma região decadente, difícil e falida.

Nesse cenário, no qual o Sul se encontrava em frangalhos econômicos, foi que ocorreu a quebra da bolsa de valores e a consequente Grande Depressão que varreu as promessas de prosperidade nos Estados Unidos como um todo durante anos. Naturalmente, pode-se imaginar que os efeitos foram ainda mais severos para os Estados do Sul. Como tentativa de recobrar a estabilidade econômica, o New Deal surge como estratégia proposta pelo presidente Roosevelt, popularmente alcunhado FDR, no começo dos anos de 1930. O New Deal consistia em uma série de medidas voltadas a impedir novas crises, a retomar o crescimento e a salvaguardar a economia através da regulação de setores que poderiam influir negativamente no desempenho econômico. Um dos focos explícitos do New Deal eram os Estados do Sul, cuja pauperização era

extrema. Em poucas palavras e *grosso modo*, o New Deal colocava sob o controle do governo os preços e a produção industrial e agrícola. Dessa forma, era possível controlar a inflação e evitar a superprodução, fazendo com que não houvesse acúmulo de estoques (um dos fatores que ocasionaram a quebra da bolsa). Além disso, incluía-se em seu escopo um forte investimento governamental em obras públicas, sobretudo a melhoria das estradas e das ferrovias. Com isso, esperava-se uma diminuição do desemprego e o reaquecimento da economia, o que de fato ocorreu em longo prazo.

Contudo, a principal forma de financiamento do New Deal estava assente no imposto sobre o consumo, principalmente sobre bebidas alcoólicas, cigarros, fósforos, doces, chicletes, margarinas, sucos de frutas, refrigerantes, carros, pneus, telefonemas, ingressos de cinema, cartões, eletricidade, rádios, ou seja, itens cotidianos de modo geral. Nesse sentido, o New Deal era majoritariamente financiado pela classe média e pelos pobres. Aliás, apesar do Sul consistir na região mais pobre dos Estados Unidos nesse momento e de constar como prioridade nacional, a parte mais considerável dos programas de gastos e de financiamentos do New Deal foi destinada aos Estados do Oeste e do Leste. É possível aventar que isso se deu desta forma, pois, a administração FDR já detinha um apoio massivo nos Estados do Sul e, politicamente, buscava conquistar o eleitorado dos Estados do Oeste e do Leste dos Estados Unidos.

Paulo Moreira faz um diagnóstico acertado da relação do New Deal com o Sul:

Esses programas [políticas do New Deal], que combinam assistencialismo e modernização e oscilam entre a condescendência e o autoritarismo, só podem ser compreendidos plenamente quando se leva em conta que o sul dos Estados Unidos, com sua economia agrária voltada para a exportação de matéria-prima, mantinha (e, de certa forma, ainda mantém) uma relação colonial com o norte, onde estava o centro industrial/financeiro do país. (MOREIRA, 2012, p. 41)

De fato, a precocidade do Mississippi como estado, a sujeição de sua produção econômica ao mercado do Norte mesmo nos tempos áureos de seu capitalismo agrícola, e a subordinação imposta pelas políticas do New Deal o tornam um estado propício à empreitada expansionista do capitalismo financista e industrial do Norte. Em ambas as situações o caráter colonial permanece atrelado ao estado, quer seja como fornecedor de

matéria-prima na situação inicial ou com a integração forçada e relativa da situação contemporânea a Faulkner.

Parte II

INCURSÕES

CAPÍTULO 3 – ENTRE DOIS TEMPOS

*We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows
("The Secret Sits", Robert Frost)*

O ponto crucial da obra de Faulkner não é a representação de tipos marginalizados, a subversão estilística da sintaxe ou a pintura expressionista da sociedade sulista, nem mesmo um avanço na conquista técnica da representação da arquitetura da consciência. O ponto crucial da sua obra é sua relação com o tempo.

Essa afirmação é tão lugar comum que chega à beira de um truísmo; e dizer isso não é um simples recurso retórico. A crítica de Faulkner se debruça de modo constante sobre a questão, desde os seus primórdios e, inclusive, concomitante com os anos de produção do autor – o que denuncia, de certa forma, já tratar-se de um tópico em evidência na obra. Contudo, embora onipresente na crítica *faulkneriana*, a questão não se manteve ileso da sedimentação de certas vicissitudes, as quais não raro ofuscam aspectos essenciais. A obra de Faulkner, em seus melhores momentos, é tratada como representação mimética da percepção temporal pela consciência, sendo esta a tônica privilegiada pela crítica em linha mais geral. Outro tropo constante que surge da orientação anterior são os estudos cunhados como “memória”. Essas orientações surgem pautadas pelas discussões a respeito de Benjy e Quentin, de *O som e a fúria* (1929), e são fortalecidas pelas análises do *tour-de-force* de perspectivas presentes em *Enquanto agonizo* (1931), sendo que adquirem estatuto quase onipotente com a reaparição de Quentin e sua obsessão com o passado, em *Absalão, Absalão!* (1936). Desde nomes bastante conhecidos como Cleanth Brooks (1963) e Jean-Paul Sartre (1960), até aqueles críticos extremamente argutos, mas com ressonância mais restrita ao perímetro da crítica de Faulkner, como Michael Millgate (1966) e Edmond Volpe (1964); passando pelos principais períodos da história de sua crítica: do contato inicial com a obra do autor, ainda durante os anos da consolidação de seu nome (décadas de 1930 a 1950), pelo período de institucionalização de sua obra (1960 a 1980) e pela ascensão de novas orientações teóricas e críticas (cf. CARON, 2007; ZEITLIN, 2007; HAGOOD, 2013; WATSON, 2016), a propensão a pensar a questão temporal enquanto dispositivo da representação psicológica ou constituição da memória é um fato constante.

No Brasil o caso não é diferente. As poucas teses e dissertações dedicadas à obra de Faulkner (BROOKFIELD, 1998; FORTES, 2001; ALVES, 2010; GRANGEIRO, 2011) seguem o mesmo roteiro, só que com algumas décadas de atraso. A instrumentalização de teorias para explorar o tratamento do tempo psicológico em Faulkner é a presença mais contumaz no cenário brasileiro. Abundam trabalhos que discutem Faulkner a partir da obra de Gérard Genette (1995 [1979]) e de Henri Bergson (2011 [1889]), por exemplo. Há um esforço em categorizar a questão temporal nos mesmos moldes das diferentes temporalidades narrativas discutidas por Genette acerca de *Em busca do tempo perdido*. Da inspiração *bergsoniana* provém a interpretação de que o registro da percepção temporal dos personagens de Faulkner, Benjy ou Quentin principalmente, coaduna-se com a concepção do tempo como duração em detrimento da noção cronológica. Decerto, a maior parte destas abordagens se resigna a instrumentalizar tanto a obra de Genette quanto a de Bergson, sem qualquer reflexão de sentido para além dos meandros da aplicação. A discussão de obras específicas a partir de um ferramental também específico não deixa de ser interessante, sem dúvidas; principalmente na medida em que permite esmiuçar detalhes narrativos e vislumbrar a potência explicativa de construções teóricas. No entanto, esse procedimento não deixa de ser limitado na sua abordagem do objeto: a imputação de um arcabouço externo, para o tratamento de elementos que possuem uma lógica própria, tende a apagar determinadas possibilidades de inteligibilidade presentes e demandadas pela relação própria entre esses elementos – via de regra, as mais significativas.

Conforme já mencionamos anteriormente, de modo razoavelmente bem definido, a crítica de Faulkner comumente divide a obra do autor em três etapas distintas: a fase de aprendizado (pré *O som e a fúria*); a fase modernista, considerada a mais relevante de sua lavra (a qual se estende de *O som e a fúria* até *Absalão, Absalão!* ou até o livro de contos *Desça, Moisés*, de 1942 – a depender dos critérios estabelecidos); e uma terceira fase que compreende toda a produção posterior do autor, a qual prossegue na exploração das temáticas estabelecidas nas fases anteriores, mas não demonstra o mesmo arrojo e experimentação formal. Essa linha evolutiva tende a representar a obra do autor na figura de uma parábola: a fase modernista é o ápice sucedido por um movimento de derrocada rumo a formas conformadas ao longo da própria produção do escritor. Embora a figura esteja acertada, os sentidos a serem extraídos desse percurso

podem ser mais produtivos do que a representação do movimento progressivo que vai da ascensão ao declínio.

No entanto, cabe aqui uma ressalva: a proposição de hipóteses não tem a pretensão de vaticinar juízos provenientes de referenciais externos, mas de trabalhar na tensão entre a tentativa de uma leitura rente à obra, a qual pretende seguir as demandas de seus próprios elementos, e a consciência de seu envelhecimento, ou seja, a obra vista também a partir do presente, com o reconhecimento dos sentidos que somente se impuseram devido à história da crítica. Ao considerar as motivações do contexto social sobre a obra (tanto aquelas declaradas quanto as acidentais – de modo geral mais contundentes e significativas) e a incidência da história das leituras críticas na formação ou conformação interna de sentido; enfim, ao assumir tais pressupostos como constitutivos da abordagem, a crítica precisa abrir mão de um pretense ideal de neutralidade e de um campo de visão “de cima” – como se o manuseio crítico tão-somente propiciasse a irrupção dos elementos fundamentais à superfície, com uma isenção protocolar –, e assumir o caráter de construção, de seleção ativa de aspectos relevantes com o fito de ensejar uma hipótese tão deliberada quanto condizente, mas que paradigmaticamente deve se conformar e responder aos anseios mais pungentes da obra e de sua possível relação com o presente, afinal é esse o ponto de partida de qualquer abordagem. A análise diacrônica das sincronias engendradas pela obra a partir do presente é o que está no horizonte do procedimento.

Para o que segue, apresentaremos hipóteses interpretativas para algumas das principais obras de William Faulkner, as quais se moverão no equilíbrio tênue entre a leitura cerrada dos romances e a consideração das contribuições incrustadas pela crítica. Retomando a hipótese que guiará nosso gesto de leitura, a intenção nas próximas páginas é abordar uma primeira camada de sentido da incorporação do aspecto temporal na obra *O som e a fúria* com o intuito de (a) liberá-la do verniz pernicioso promovido pela crítica (asserções críticas que tiveram seu momento de verdade, mas que se solidificaram em uma demão que rechaça a aproximação do objeto) e (b) abrir caminhos para a discussão de camadas de sentido mais profundas a respeito da dinâmica do tempo na obra de Faulkner. Nesse primeiro momento, buscaremos lidar com uma mistificação consolidada pela crítica e com a abertura do romance para novas possibilidades ensejadas pelo mesmo processo crítico, sendo que esse processo interpretativo é proposto como uma espécie de exemplo e que deve ser estendido – o gesto, não as

proposições – para as demais obras do autor. A seguir, portanto, abordaremos a organização do enredo em *O som e a fúria* – categoria alardeada pela crítica como uma espécie de estandarte da obra.

Obviamente, o processo de discussão dos elementos provenientes da crítica que ofuscam a obra demanda um trabalho minucioso e se formos empregar o mesmo grau de detalhamento que apresentaremos a seguir a respeito de *O som e a fúria* para as outras obras do autor, ficaremos somente nisso. Portanto, após esse percurso, nos capítulos subsequentes do trabalho, dedicados a outros romances do autor, apresentaremos somente a segunda parte do procedimento abaixo, ou seja, gestos de leitura que busquem abrir caminho para novas proposições em sua relação entre obra e crítica, com obviamente o surgimento pontual de mistificações críticas.

Um desenredo bem arranjado, ou: sobre como enredar a crítica

O som e a fúria é tradicionalmente visto pela crítica como uma narrativa sem enredo, uma espécie de mosaico anárquico de cenas da memória. O aspecto temporal entra na narrativa através da objetivação do tempo em enredo, ou seja, da impossibilidade de se extrair uma narrativa linear e causal, com uma progressão temporal, do romance. A partir dessa consideração de base, a crítica atinge a consideração da representação do tempo psicológico como trunfo formal da obra. É necessário, portanto, lidar primeiramente com a existência ou não de um enredo subjacente à obra para liberá-la para leituras diversas de seu aspecto temporal.

Decerto o choque causado pela seção de abertura do romance não é pequeno⁴⁷. Lidar com a narrativa de Benjy, caçula entre os irmãos Compson, portador de uma deficiência mental severa⁴⁸, requer no mínimo uma boa dose de paciência: o relato é

⁴⁷ Uma versão anterior, mais simples e com implicações de menor alcance, do argumento desenvolvido a respeito do enredo de *O som e a fúria*, foi publicada em: “A soma de nossos infortúnios”: organização do enredo em *O som e a fúria*. In: *Linguasagem* (São Paulo), v. 26, 2016, p. 1-12.

⁴⁸ Muito já se cogitou a respeito do tipo de deficiência que aflige Benjy Compson, sendo que estudos ensaiando diagnósticos – por mais estranho que isso possa parecer – chegaram a ser publicados. Comumente a crítica dividiu-se entre a Síndrome de Down (já meio “carta fora do baralho” atualmente) e o Autismo como possíveis distúrbios que o afetariam. A esse respeito cf.: MCLAUGHLIN, Sara. Faulkner's faux pas: Referring to Benjamin Compson as an idiot. In: *Literature and Psychology*, vol. 33, n. 2, 1987, p. 34-40. Também vale a pena conferir os argumentos desenvolvidos em: SAMWAY, Patrick;

construído como um mosaico ou um caleidoscópio de cenas oriundas de temporalidades diversas que, no entanto, não apresentam marcações temporais explícitas, surgem e se alternam de modo abrupto, se imiscuem umas nas outras de modo conturbado, não aparentam relações de causalidade – simulam, em última instância, a experiência confusa de Benjy com o mundo ao seu redor. A situação não é tão diferente quando se passa para as próximas seções: na segunda acompanhamos o irmão primogênito, Quentin, em seus momentos finais de vida, enquanto o personagem percorre os arredores de Cambridge – Quentin é um estudante em Harvard – e mergulha nas angústias mais profundas acerca de sua vida e sua família: seus pensamentos convolutos se aglutinam em uma massa textual desconcertante. Já na terceira seção, Jason, o irmão do meio, passa o dia a perseguir sua sobrinha Quentin pela cidade, a monitorar o andamento de seus investimentos no mercado de algodão, e a se ocupar com os afazeres da loja de ferramentas na qual trabalha: sua linguagem rancorosa, à primeira vista transparente, não ousa pisar em falso no terreno escorregadio dos interditos familiares. A quarta seção traz um narrador heterodiegético que apresenta a ida de Dilsey, Benjy e Luster à igreja para a celebração da Páscoa e a perseguição de Jason à sua sobrinha fugitiva: o relato é repleto de metáforas e imagens complexas, incorpora elementos importantes na narrativa, mas pouco revela acerca dos acontecimentos precedentes. Além disso, Faulkner escreveu, em 1946, um apêndice que foi posteriormente adicionado ao romance, no qual narra, em forma de fragmentos enciclopédicos de crônica histórica, o surgimento e extinção da família Compson do período de 1699 a 1945⁴⁹.

Aparentemente, pela rápida sinopse esboçada acima, é possível vislumbrar um forte ímpeto experimental na narrativa. O enredo passível de ser desdobrado dessa exposição seria pouco transparente e, sem dúvidas, repleto de falhas de continuidade. Contudo, e paradoxalmente, aí estaria concentrado todo o caráter inovador da obra: distender o enredo a um ponto irreversível, forçar os leitores a lidar com um quebra-

SILVER, Gentry. In *The Sound and the Fury*, Benjy Compson Most Likely Suffers from Autism. In: *The Faulkner Journal of Japan*, n. 12, março de 2010, p. 1-27. Entretanto, fato é que as noções relativas aos distúrbios intelectuais e mentais quando do processo de escrita do romance eram bastante diferentes do que constam da medicina atual, portanto, além de anacrônica, chega a ser inócua a tentativa de prover um diagnóstico a Benjy Compson.

⁴⁹ Acerca do apêndice, publiquei um pequeno texto com considerações sobre sua relação problemática com o romance. Os questionamentos ali levantados, ainda muito em caráter de esboço, não serão retomados nesse trabalho por fugirem de nosso escopo; espero poder ampliá-los e aprofundá-los em alguma ocasião vindoura. Cf.: Faulkner lendo Faulkner: delimitação de sentidos e reverberações críticas do “Apêndice, Compson: 1699-1945” sobre o romance *O som e a fúria*. In: *Revista Língua, Literatura e Ensino*, Vol. 10, 2015, p. 143-152.

cabeça propositalmente insolúvel, erigir uma narrativa que desdenhe e frustre as tentativas de organização dos fatos. Realmente, *O som e a fúria* não se propõe a contar uma estória, não pretende apresentar uma ordenação de fatos encadeados por casualidades que conduzem a uma situação final. Resumi-lo à altura, portanto, se torna uma tarefa complexa na medida em que não há um enredo linear ou uma linha de acontecimentos eleita como fio-condutor da narrativa, podendo-se considerar qualquer tentativa de resumo como algo explicitamente artificial. Haveria no romance, na verdade, uma série de linhas de fuga e de variações sobre o mesmo tema – para ficarmos com uma analogia musical. Torna-se interessante, assim, refletir sobre seus principais pontos de disputa e sua dinâmica mais geral.

É certo que o conluio formado pelas afirmações de Faulkner, pelo endosso de biógrafos e críticos, e – obviamente – pelos elementos presentes na superfície textual imediata do romance funcionou como caução para que a tratativa do enredo na obra (ou seja, o encadeamento temporal) fosse encarada como sua questão mais pungente. Ao longo dos anos a crítica esmerou-se tanto em afirmar a dissolução do enredo operada pela obra – vista como um avanço estrutural nos fundamentos do romance – quanto em aceitar o desafio de encontrar as conexões entre os eventos desordenados a partir dos quais seria possível abstrair um enredo latente – visto, nesse caso, como elevação da técnica através da sofisticação de seu emprego.

O enredo, no contexto da obra, equivale à representação do tempo percebido pela consciência. Trata-se, assim, do recurso técnico submetido a uma intenção representacional. A assunção mais geral é aquela que sustenta a impossibilidade de extração de um enredo “tradicional” do romance, pois, este não passa de expressão submetida ao tempo psicológico. A consciência fraturada não pode ser reconstituída integralmente, portanto, o enredo (expressão formal dessa fratura) também não é passível de reconstituição. Essa concepção é oriunda, em grande medida, da apreciação de Sartre a respeito do romance.

Jean-Paul Sartre⁵⁰ (1960, p. 225-232)⁵¹, ao debruçar-se sobre *O som e a fúria*, comenta que o romance em sua forma clássica gira em torno de um eixo, ou seja, a ação

⁵⁰ Uma parcela dos comentários sobre a crítica *faulkneriana* voltada ao *O som e a fúria* apresentados aqui e no próximo capítulo, em versão anterior, encontram-se em: Breves apontamentos sobre a recepção crítica de *O som e a fúria* de William Faulkner. In: RevLet: Revista Virtual de Letras, v. 08, 2016, p. 590-612.

possui um foco definido (o parricídio em *Os irmãos Karamazov* é um dos exemplos mencionados pelo autor), sendo que é inútil procurar tal foco no romance de Faulkner. “Cada episódio, uma vez captado, invoca outros [...]. Nada acontece, a história não progride; ao contrário, nós a descortinamos por trás de cada palavra como uma presença opressiva e odiosa, variando em intensidade com cada situação” (SARTRE, 1960, p. 226)⁵². O autor defenderá que a metafísica que embasa o romance é uma metafísica do tempo, sendo este – o tempo – o verdadeiro tema da obra. Para sustentar tal hipótese, Sartre aponta que, se a técnica usada na narrativa aparenta uma negação do tempo – na medida em que o romance é presidido por discontinuidades –, essa sensação deve-se à confusão entre tempo e cronologia; alcançar o tempo real exige o abandono de sua lógica cronológica⁵³. Não há movimento ou progressão no romance: “Faulkner parece deter o movimento no cerne das coisas; momentos entram em erupção e congelam, em seguida desaparecem, recuam e diminuem ainda imóveis” (SARTRE, 1960, p. 227)⁵⁴. O presente é indefinível, não aparece como uma etapa entre o passado e o futuro, porém, é desordenado, fraturado, nada além de um rumor desnortado, um futuro já passado; e através dos buracos e fraturas existentes no presente surgem violentamente as imagens de um passado rígido, imóvel e silencioso, que emerge bruscamente. O passado, assim, não é filtrado por um viés cronológico, mas por impulsos e emoções. Os fragmentos de eventos são revolvidos. A irracionalidade do tempo, a presença de um presente amorfo e um passado violento que asfixia e obceca impedem qualquer possibilidade de futuro. Sartre conclui que a metafísica do tempo em Faulkner provém de seu desespero. O desespero, aqui, pode ser encarado como ligado à temática mais tarde destacada por Edmond Volpe (1964, p.21): “sociedade moderna enquanto terra desolada”, sendo que a

⁵¹ O texto de Sartre foi originalmente publicado em 1939 em *La Nouvelle Revue Française* com o título “Le Bruit et la Fureur”.

⁵² “Each episode, once it has been grasped, invokes others [...] Nothing happens, the story does not progress; rather, we discover it behind each word as an oppressive and hateful presence, varying in intensity with each situation.”

⁵³ Sartre exemplifica sua interpretação com as seguintes passagens do romance: “[...] a man is the sum of his misfortunes. One day you’d think misfortune would get tired, but then time is your misfortune [...]” (p.100); “[...] constant speculation regarding the position of mechanical hands on an arbitrary dial which is a symptom of mind-function. Excrement Father said like sweating.” (p.74); “[...] time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clock stops does time come to life.” (p.82). O autor também aponta como carregada de valor simbólico a passagem em que Quentin quebra o próprio relógio: “I went to the dresser and took up the watch, with the face still down. I tapped the crystal on the corner of the dresser and caught the fragments of glass in my hand and put them into the ashtray and twisted the hands off and put them in the tray. The watch ticked on.” (p.77). É importante notar que praticamente todos os exemplos apresentados por Sartre são oriundos da seção narrada por Quentin.

⁵⁴ “Faulkner appears to arrest the motion at the very heart of things; moments erupt and freeze, then fade, recede and diminish, still motionless.”

sociedade industrializada desumaniza o homem, atrofia-o. Em suma, das considerações de Sartre depreende-se que o romance é presidido pelo tempo percebido, ou melhor, pelo tempo vivido, ao invés do tempo em seu caráter cronológico; sendo assim, *O som e a fúria* dramatiza a história, aquela vivenciada pelos sujeitos, trazendo à tona os sulcos que esta deixa na memória.

Para Cleanth Brooks (1963, p. 325-348) a questão do tempo possui um caráter muito mais ligado à caracterização de cada personagem em suas obsessões particulares. As concepções temporais presentes em cada seção passam pela inconsciência acerca do tempo presente em Benjy, pela obsessão pelo tempo em Quentin e, finalmente, pela tentativa – falha⁵⁵ – de um controle minucioso do tempo em Jason. A quarta seção, contudo, apresenta uma noção bastante distinta de tempo: Dilsey vê o tempo em sua amplitude, atribui sentido ao passado e ao presente, compreendendo-os como aspectos da eternidade, na medida em que, em sua crença, a ordenação temporal está atrelada a uma noção firme de eternidade. Em suma: a organização da narração em cada seção está, por conseguinte, submetida a essa consideração mais geral a respeito da relação de cada narrador com o tempo. Edmond Volpe (1964, p. 30) também observa que a fragmentação e desordenação do tempo cronológico nos romances de Faulkner – com dinâmicas específicas dentro de cada seção de *O som e a fúria* – servem como metáfora para a existência, pois, se o corpo precisa submeter-se à lógica implacável do tempo cronológico impetuoso, a mente não se limita às barreiras impostas ao corpo. Porém, para o autor, como teremos ocasião de testemunhar, existe a possibilidade da identificação de eventos mais gerais e de sua disposição em uma ordem mais ou menos fixa.

Já em uma abordagem mais recente, Donald Kartiganer (1993, p. 77) aponta que as narrativas que compõem *O som e a fúria* são tão fragmentárias quanto independentes e a dinâmica do romance faz com que a soma de suas partes fragmentadas não redunde em uma perspectiva superior e correta, não gera uma imagem completa, mas se mantém como aquilo que é: a soma de partes fragmentadas. O autor (1993, p. 88) caracteriza cada uma das três primeiras seções do romance por sua analogia ao tempo e ao tom

⁵⁵ Brooks defende a falibilidade do controle temporal por Jason na medida em que o personagem aparece sempre atrasado, preso em uma rede infundável de compromissos da qual não consegue se desvencilhar, sequer cumprir. O personagem, nesse sentido, está sempre “correndo atrás” de algo, sempre de passagem. Portanto Jason, absorvido pelo ritmo da sociedade industrial, é exatamente aquele que vive consciente da necessidade de um controle intenso do tempo imposto pela lógica dominante sem jamais conseguir esboçar um lance de controle efetivo deste – possível sintoma da anomia que lhe é acometida pela dominação.

verbal: Benjy direciona-se ao passado, ao *was*; Quentin volta-se para o futuro perfeito, ao *will have been*; e Jason foca em manter-se em um presente perpétuo, o *now*. De modo similar, Richard Godden (1993, p. 129) destaca que Benjy e Quentin estão em desacordo não somente com relação à sua irmã, mas acerca de seu ímpeto quanto ao tempo. Benjy quase alcança o passado e Quentin quase alcança um futuro. A terceira seção, no entanto, apresenta uma voz que mantém ambos os polos temporais juntos, e é dilacerada por isto. Jason não tem tempo para os tempos de seu pai, precisa acompanhar o algodão no mercado de futuros, mas, ainda assim, almeja a restauração dos tempos de seu pai de forma que possa, então, ser o patriarca de uma cozinha cheia de criados suplicantes.

Na ordem do dia: uma “simples” questão de organização

As polêmicas relativas ao enredo, entretanto, afunilaram-se com a ascensão da fortuna crítica dedicada ao romance e tomaram forma enfática na figura da primeira seção da obra, aquela destinada a Benjy Compson. De fato, a desarticulação das cenas apresentadas nessa seção foi considerada como teste cabal acerca da possibilidade de derivação de um enredo coerente do romance. Tanto no que concerne aos guias de leitura voltados para o público geral ou abordagens didáticas para o ensino escolar, quanto à produção acadêmica especializada, a profusão de tentativas de solução para o labirinto vertiginoso da primeira seção é desconcertante⁵⁶.

No âmbito das abordagens acadêmicas, o foco majoritário tem sido a tentativa de elucidação do texto através da sua correta identificação e organização. Os esforços visam distinguir a quantidade de níveis temporais presentes na seção, permitindo a identificação da localização cronológica de cada fragmento de cena. A grande polêmica, nesse contexto, diz respeito a como rotular um montante considerável de passagens parcas em indícios temporais. A questão resvala na quantidade de eventos cronológicos identificados por cada crítico. Essa informação preliminar esteve longe do consenso. A

⁵⁶ Tenho em mente, além das referências que serão apresentadas ao longo do texto, as numerosas edições de volumes como *CliffsNotes*, *SparkNotes* e equivalentes focados no público mais geral, a publicação de séries como *Teaching Faulkner* cujo intento é servir de suporte aos professores do ensino regular e de guias de leitura como *Annotations to the Novels Series*, *Reading Faulkner Series* e similares. Todos esses volumes, em diferentes graus, buscam desvendar o enredo da seção de Benjy.

saber: Joseph Warren Beach, em 1941, propôs a existência de 7 eventos temporais distintos na narrativa; já Sumner Powell, em 1949, identificou um total de 15 níveis temporais; Cleanth Brooks por sua vez, em 1952, afirmou se tratar de 11 ocorrências; enquanto Carvel Collins, no mesmo ano, defendeu um total de 13 eventos; dois anos depois, em 1954, Olga Vickery apontaria a existência de tão somente 4 grandes níveis temporais distintos que abarcaria uma profusão de ocorrências episódicas cronologicamente indistinguíveis dentro de seus limites específicos; algum tempo depois, em 1958, George Stewart e Joseph Backus novamente apontariam um montante de 13 entradas temporais.

A cena que se inicia com a frase “There was a fire in it and T.P. squatting in his shirt tail in front of it, chunking it into blaze” (FAULKNER, 2012, p. 27), por exemplo, impõe dificuldades consideráveis para os críticos dedicados a distinguir e ordenar os eventos. Essa cena e os trechos imediatos (que podem ser vistos como continuidades desta ou fragmentos de cenas distintas) são bastante espinhosos. Trata-se da temática da morte que é evocada na mente de Benjy pela lembrança do falecimento de Damuddy em 1898. Intrincadas na cena inicial aparecem possíveis referências às mortes de Quentin, Mr. Compson e Roskus justapostas, com uma indicação mínima a respeito de qual está sendo evocada por Benjy em cada sentença. Elas também exemplificam a mudança temporal sem a alteração da fonte para itálico, como vinha acontecendo anteriormente. A justaposição das mortes revela a impossibilidade de conciliar todos os fragmentos com determinado evento em particular. Até mesmo a questão de quais são os falecimentos referidos no todo da cena não é ponto pacífico.

Entre todas as tentativas de se produzir uma inteligibilidade ordenadora para o romance três se tornaram mais notáveis. Trata-se das abordagens de Edmond Volpe (1964), Stephen Ross e Noel Polk (1996), e Peter Stoicheff no âmbito do projeto *Hypertext Edition* (2003). *A Reader's Guide to William Faulkner* (1964), o guia de leitura de autoria de Volpe, talvez seja a primeira tentativa abrangente nos estudos de Faulkner de se unir o comentário crítico-interpretativo com um guia de leitura refinado e atento ao detalhe. Já Ross & Polk (1996), no escopo do projeto *Reading Faulkner Series*, apresentam um guia linha-a-linha do romance. Os esforços de Peter Stoicheff, por sua vez, estão vinculados ao projeto *The Sound and the Fury: A Hypertext Edition*, edição digital em hipertexto do romance, promovido pela Universidade de

Saskatchewan, no Canadá⁵⁷. Também entre essas três abordagens a discordância vigora: Volpe identifica 16 eventos na primeira seção; Peter Stoicheff identifica 20 momentos distintos; e Noel Polk junto com Stephen Ross identificam 14 momentos diferentes, mas reconhecem a impossibilidade de ser totalmente preciso quanto a essa questão. O próprio Faulkner, questionado ao longo da vida a respeito, forneceu diferentes respostas e explicações em diversas ocasiões.

No entanto, por mais que a disputa seja vigorosa e que a questão pareça conflituosa, uma análise detida nos resultados alcançados por cada um desses críticos aponta coincidências reveladoras. Vejamos lado a lado os eventos identificados por cada um deles:

	EDMOND VOLPE	POLK & ROSS	HYPERTEXT EDITION
1.	Damuddy's Death - 1898	1900: Damuddy's funeral; children in the branch	Damuddy's death, 1898
2.	Benjy's name changed - 1900 (Nov.)	1900: Benjy's name change	Benjy's name change, 1900
3.			Maury asks Caddy to deliver letter to Mrs. Patterson, Dec. 23, 1904 or 1905
4.	Dec. 23: Delivery of message	23 December 1908: Letter episode	Delivery of letter to Mrs. Patterson, December 25, 1904 or 1905
5.		Spring or early summer 1908, probably: Benjy delivers the letter	Letter intercepted when Benjy alone delivers it to Mrs. Patterson, 1904 or
6.	End of Uncle Maury/Patterson affair		Uncle Maury after Mr. Patterson hits him, 1904 or 1905
7.	Caddy uses perfume - 1905-6	1906: Caddy and Benjy give perfume to Dilsey	Caddy uses perfume at 14 years old, 1906
8.	Caddy in the swing - 1906-7	1908-1910: Caddy and Charlie in swing	Caddy in the swing with Charlie, 1906 to 1908
9.	Benjy, 13, must sleep alone		Benjy sleeps alone for the first time at 13 years old, 1908
10.	Caddy's loss of virginity - 1909 (late summer)	1908-1909, November: Caddy's loss of virginity	After Caddy loses her virginity, 1909
11.	Caddy's wedding - 1910 (April 24)	1910 April 25: Caddy's wedding	Caddy's wedding, April 24, 1910
12.	Benjy at the gate	Spring 1910: Benjy at the gate	Benjy at the gate crying, 1910 or 1911
13.			Benjy at the gate trying to speak to schoolgirls, 1910 or 1911
14.	Quentin's suicide - 1910 (June 2)	1910 June 2: Quentin's suicide	Quentin's death, 1910
15.	Benjy attacks the Burgess girl and is castrated		Benjy touches Burgess girl outside the gate, 1910 or 1911
16.	Death of Mr. Compson - 1912	1912: Father's death	Mr. Compson's death, 1912
17.			Mr. Compson's funeral, 1912
18.	Trip to cemetery	1912 or 1913: Family trip to cemetery; Jason refuses to go	Trip to the cemetery, shortly after 1912
19.	Death of Roskus	1915: Roskus death	Roskus' death
20.	The Present	7 April 1928: The present time	Present, April 7, 1928
	16 Time Levels	14 Time Levels	20 Time Levels

Tabela 1. Comparativo entre os eventos presentes na primeira seção conforme distinguido por diferentes críticos. Fonte: o autor.

⁵⁷ O site do projeto está disponível para acesso online através do seguinte link: <<http://www.usask.ca/english/faulkner>>.

Fica latente na comparação acima que não há distinções incisivas entre a caracterização geral dos eventos pelos três críticos. Pode-se afirmar que as diferenças na identificação dos eventos centram-se em minúcias a respeito de fragmentos específicos que são interpretados por um crítico como perfazendo o escopo de um único evento enquanto são desdobrados em eventos distintos por um crítico mais minimalista. A conclusão é simples: há, sim, em uma camada mais profunda do que a superfície de cenas desarticuladas, uma linha de acontecimentos coordenados por causalidades específicas que articula o andamento narrativo no romance.

No que tange diretamente à temática da organização dessas temporalidades em enredo, ainda é Volpe quem permanece um dos leitores mais citados, seu guia para a cronologia das cenas (voltado tanto para a seção de Benjy quanto para a seção de Quentin) foi amplamente difundido, tornando-se bastante discutido entre os *Faulkner scholars*⁵⁸. Contudo, a consideração mais surpreendente de Volpe acerca da cronologia de *O som e a fúria*, no que concerne à sua organização estrutural, é a sua defesa de que o romance, em sentido amplo, encontra-se estruturado em ordem cronológica na medida em que cada uma das seções cobre, recorrentemente, um período específico na derrocada da família Compson, que seria a temática maior do romance (1964, p. 94-95). Assim, na epopeia dos herdeiros da família Compson, a seção de Benjy, narrada em 7 de Abril de 1928, debruça-se sobretudo à rememoração de momentos da infância e adolescência dos irmãos Compson; a seção de Quentin, narrada em 2 de Junho de 1910, foca-se em acontecimentos do ano anterior até pouco depois do casamento de Caddy; a seção de Jason, narrada em 6 de Abril de 1928, recua apenas até ao funeral do patriarca Compson – ocorrido pouco após o suicídio de Quentin; finalmente a última seção, narrada em 8 de Abril de 1928, desenrola-se somente no presente, marcando o encontro entre o momento da narração e do que é narrado. Trata-se, certamente, de uma forma mais aberta, mas não menos válida, de se identificar as demarcações prototípicas do enredo na amplitude da narrativa.

Ainda outra forma de encarar o romance como cronológico, de acordo com Volpe (1964, p. 101), diz respeito a uma metáfora do desenvolvimento humano: Benjy

⁵⁸ O guia elaborado por Volpe (1964, p. 353) para a primeira seção do romance é utilizado largamente, por exemplo, em cursos universitários sobre Faulkner. É também um dos recursos incluídos no MOOC disponibilizado pelo Center for Faulkner Studies sediado na Southeast Missouri State University, no espaço destinado às discussões sobre *The Sound and the Fury*.

representa a mente infantil ingênua; Quentin, a mente adolescente perturbada; e Jason, a mente adulta submissa à ordem das coisas. Essa progressão, entretanto, é apresentada por Faulkner como deterioração na medida em que Benjy é a expressão do sentimento em estado de pureza sem qualquer poder racional, mas profundamente humano, enquanto Jason representa o racionalismo estéril, maquinal, que empobrece a experiência humana. Assim, o autor defende que nos romances de Faulkner a estrutura e o tema são inseparáveis. Volpe admite, no entanto, que por mais detalhes explicativos que um intérprete possa perscrutar no romance, trata-se de uma obra de maior evocação e ressonância emocional do que intelectual, ou seja, as imagens, alusões, símbolos, paralelos míticos, as técnicas diversas estão todos voltados para a criação e transmissão de sentimentos, nomeadamente os de perda e deterioração; tal consideração remete à dificuldade de abarcar o romance em sua profundidade e amplitude.

Como enredar o desenredo, ou: novas brincadeiras para velhos brinquedos

Já em uma abordagem mais recente, Taylor Hagood (2012, p. 98) considera que a seção de Benjy não representa um exercício tão radical de dissolução do enredo como comumente advogado pela crítica, pois, apresenta somente uma seleção estrita daqueles fatos que contribuem para a propulsão da intriga, operando dentro dos padrões econômicos do enredo. Supondo-se um exercício extremo de dissolução do enredo, a limpidez com que a maioria das cenas se deixa remeter a uma fixação cronológica inequívoca e o modo como os fragmentos que permanecem em uma zona indeterminada só resvalam nessa condição por sua maleabilidade nas possibilidades de encaixe em mais de um evento (como denunciado na tabela anterior), enfim, toda essa clareza que surge após um trabalho exaustivo – mas possível – de categorização dos fragmentos narrativos, acaba por trair aquela primeira impressão de estarmos diante de um romance cujo enredo é impossível de ser tracejado.

A afirmação de Hagood reverbera e encontra um sustentáculo prático na edição digital de hipertexto do romance, dirigida por Peter Stoicheff da Universidade de Saskatchewan, no Canadá. O projeto *The Sound and the Fury: A Hypertext Edition* se propõe a apresentar recursos gráficos, tabelas, esquemas visuais e, o mais

impressionante, a possibilidade de ler a primeira seção do romance reorganizada naquela que seria sua ordem cronológica – basta clicar no ícone de um relógio para que a seção de Benjy seja reordenada em crescente conforme os 20 diferentes níveis temporais encontrados na seção pelos pesquisadores do projeto. A seção narrada por Quentin, por sua vez, pode ser lida em uma versão “color-coded” na qual os pensamentos conturbados do personagem são remetidos ao seu referente episódico através da mediação de cores distintas. A terceira e a quarta seção não apresentam o mesmo investimento em recursos de leitura na medida em que desenvolvem relatos mais lineares (entretanto, o projeto ainda está em desenvolvimento e existe a expectativa de manipulação também destas duas últimas seções). O conteúdo do romance é amarrado a conteúdos críticos específicos dentro do ambiente do site, criando um mecanismo de hipertexto entre texto ficcional e discurso crítico, bem como materiais acessórios à experiência de leitura (gráficos e tabelas temporais, mapeamentos genealógicos, listagem de episódios, etc.).

Abaixo podem ser visualizadas as duas versões de abertura do romance disponibilizadas pelo site do projeto. A metade superior da imagem apresenta a cena inicial da seção de Benjy conforme disposta pelo autor, enquanto a metade inferior apresenta aquele que seria o primeiro fragmento do romance pelo crivo narrativo de sua ordem cronológica. Embora uma narrativa não possa ser resumida à sua ordem cronológica, e seja discutível a preponderância desta enquanto instância superior aos demais elementos do enredo, não deixa de ser curioso – e algo pitoresco – esse manuseio da materialidade narrativa.

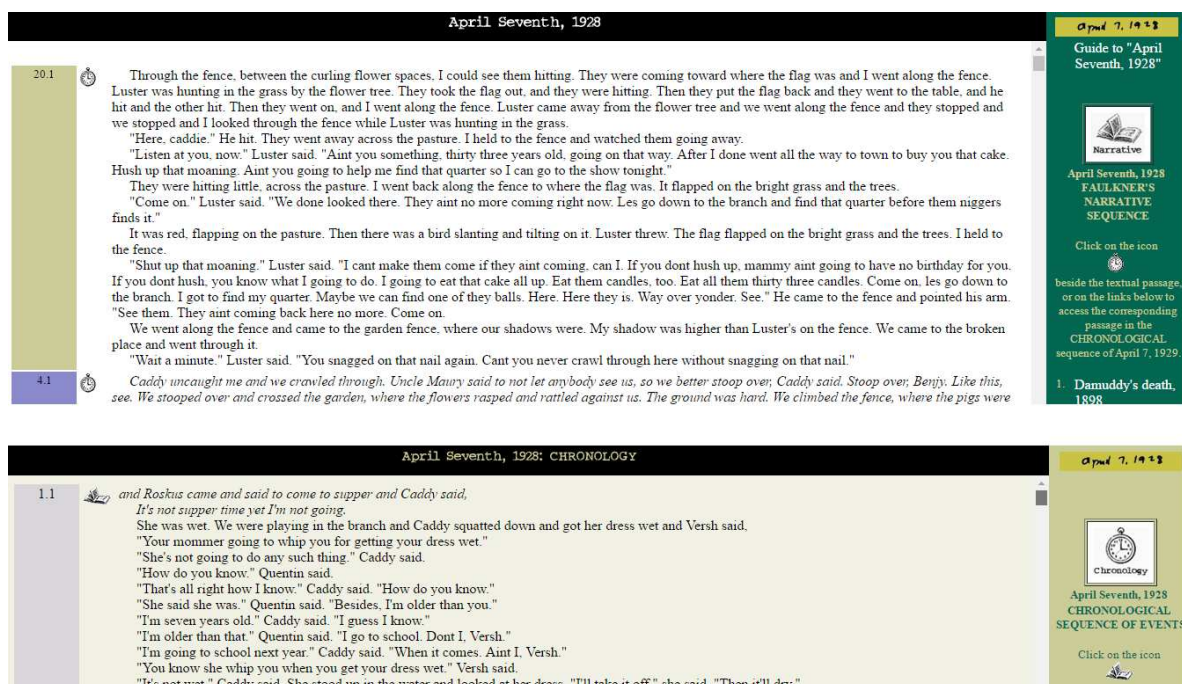


Figura 1. Abertura do romance conforme disposição do autor e após a reorganização cronológica. Fonte: *The Sound and the Fury: A Hypertext Edition* / o autor.

A ferramenta⁵⁹ é de interesse para a utilização do leitor experimentado ou do estudioso da obra. Evidentemente, a reorganização cronológica da seção de Benjy, a abundância de complementos explicativos os mais diversos, o direcionamento a textos científicos – variados em rigor – para uma elucidação imediata de determinados pontos problemáticos, tudo isso aponta para um estado de coisas no qual a imputação de sentido está na ordem do dia – o que não destoa do volume majoritário de abordagens críticas da obra. Obviamente, e é preciso estar atento a este ponto, a amarração do romance a uma série de textos e recursos de fontes externas, cuja premissa é a quebra da linearidade do ato de leitura com o consequente ganho de liberdade para o leitor, corre o risco de mostrar-se em reverso como a diminuição da liberdade, na medida em que as associações disponíveis são dadas *a priori* e, dessa forma, pressupõe experiências de leitura programadas⁶⁰.

⁵⁹ Uma análise crítica interessante da edição em hipertexto, focada em avaliar os mecanismos computacionais e de cruzamento de informações, ou seja, uma crítica posicionada na discussão do hipertexto e não na crítica literária da obra de Faulkner, foi realizada por Andreia Cordeiro, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em: CORDEIRO, Andreia. Análise da Edição Faulkner's *The Sound and The Fury: A Hypertext Edition*. In: *DigLitWeb: Digital Literature Web*, julho de 2004. Disponível em: <<http://www.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebEdeEdicaoElectronicaEnsaio08.html>>.

⁶⁰ A esse respeito conferir as observações de Christoph Türcke em "Hipertexto", presente no volume *A indústria cultural hoje*: "Quando as associações são tão fixadas e mecanizadas em códigos que regressam num pressionar de uma tecla, isso equivale a matá-las. Associação fixada não é mais

O que nos chama mais a atenção, entretanto, é a possibilidade – e realização efetiva –, da reordenação dos eventos da primeira seção de *O som e a fúria*. O projeto foi bem sucedido em rearranjar os eventos, sendo que apenas algumas passagens permanecem dúbias – mas passíveis de encaixe, mesmo que em mais de uma cena. A realização da reordenação dos eventos da primeira seção abre a possibilidade de manuseios adicionais do material narrativo, os pesquisadores do projeto apresentam, por exemplo, a representação gráfica dos recuos e saltos mentais de Benjy pelos diversos eventos do romance ao longo do trajeto de avanço da narração:

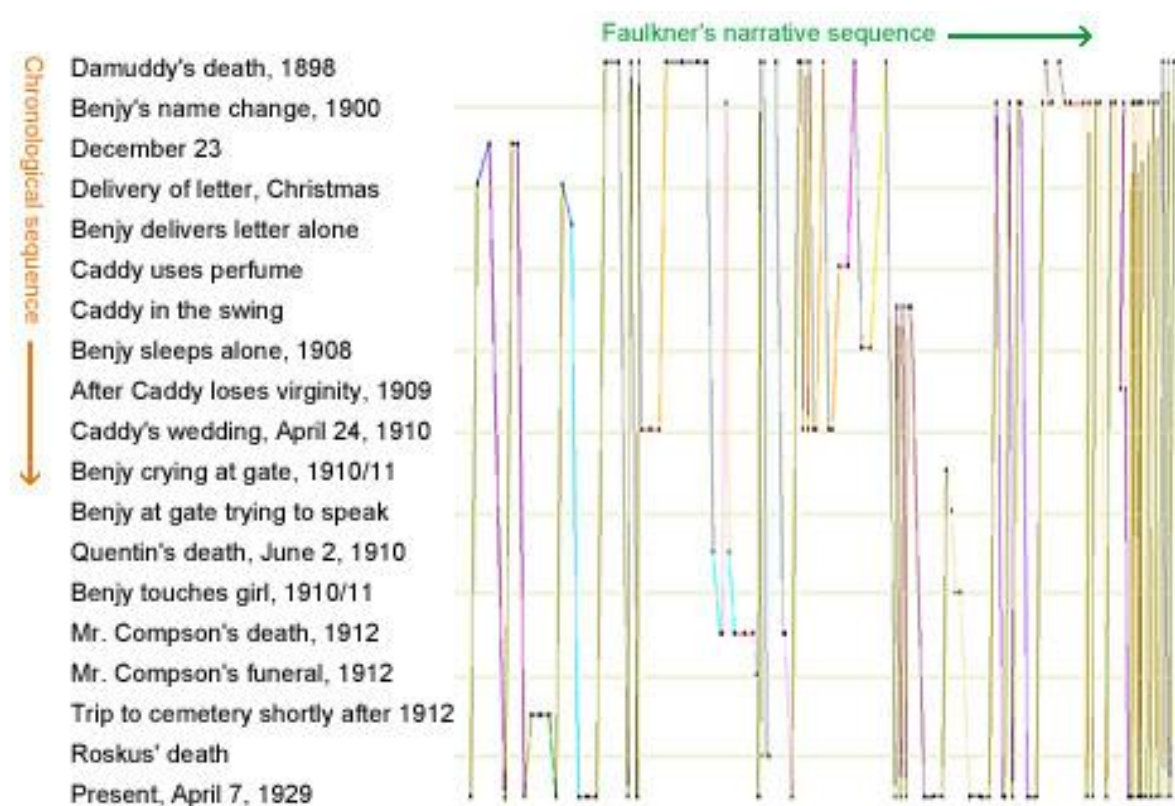


Figura 2. Ordem de ocorrência dos flashbacks de Benjy conforme o avanço da narrativa. Fonte: contribuição de Kathleen Murphy ao projeto *The Sound and the Fury: A Hypertext Edition*. Disponível em: <<http://drc.usask.ca/projects/faulkner/main/index.html>>.

associação, e quem deseja arrancar dela o segredo do associar é sugado num regresso sem fim. A tentativa de captar a associação livre num link evoca a existência de uma armadura infindável de links posteriores, sem que nunca ocorra a captação.” (TÜRCKE, 2008, p. 31) / “[...] o texto que se desprende da forma do livro não paira assim tão facilmente sobre todas as partes. Ele adquiriu, de imediato, uma nova forma. Ele é, desde o princípio, um texto programado. Toda liberdade decorrente, toda associação e combinação das partes do texto totalmente distantes e heterogêneas funcionam continuamente apenas conforme um esquema fixo.” (TÜRCKE, 2008, p. 33) / “A práxis do hipertexto consiste em reduzir a liberdade de escolha ao previsto [...]” (TÜRCKE, 2008, p. 34).

Além disso, como lance final de comprovação de existência de um enredo cronologicamente ordenado subjacente à primeira camada narrativa, o projeto opera com a relação de cada fragmento textual ao evento ao qual faz referência e, em seguida, isola cada segmento temporal em seu grupo específico, chegando à conclusão de que dentro da confusão de cenas desarticuladas da seção de Benjy a aparição de fragmentos referentes a um mesmo evento narrativo ocorre de modo cronologicamente ordenado. A figura a seguir resume a operação:

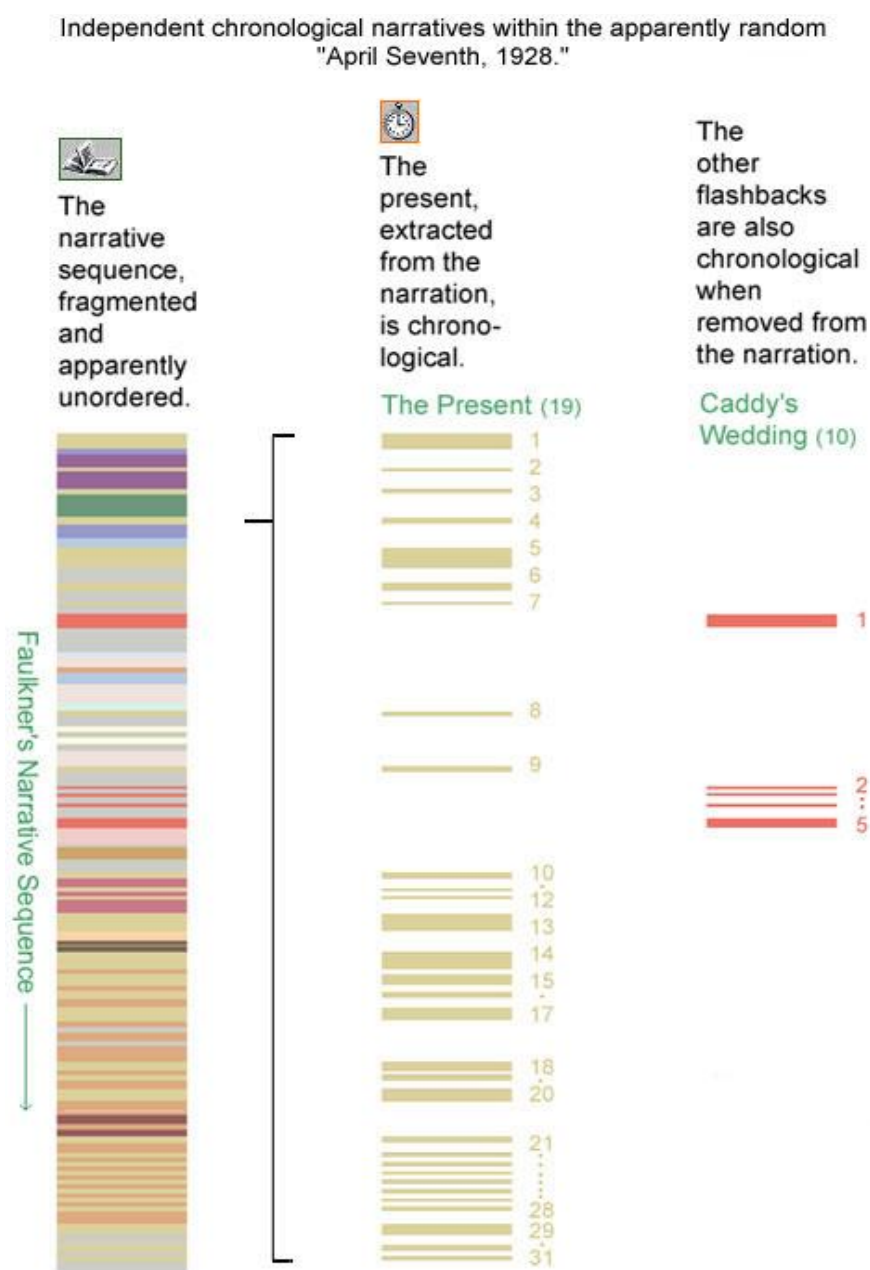


Figura 3. Demonstração gráfica do padrão de avanço cronológico utilizado na seção de Benjy. Fonte: contribuição de Joel Deshay e Peter Stoicheff ao projeto *The Sound and the Fury: A Hypertext Edition*. Disponível em: <<http://drc.usask.ca/projects/ faulkner/main/index.html>>.

O tipo de abordagem preconizada pelo projeto *Hypertext Edition* é bastante sintomático das tendências atuais. Por um lado o projeto consegue avançar uma temática polêmica e chegar a termo com questões que anteriormente causaram grande alvoroço. Por outro, o manuseio da matéria textual apresenta um quê do pastiche pós-moderno, da aspiração de uma relação lúdica com o texto e da substituição da crítica pela manipulação de elementos. Uma coisa é certa: o desenvolvimento da discussão a respeito do enredo de *O som e a fúria*, com a consequente mitigação do caráter radical e insolúvel desse recurso no romance, ainda que sem deixar de ser reconhecido como excepcionalmente experimental, cede espaço para que ocorra a ascensão de discussões sobre o tempo em outras instâncias, menos óbvias.

O curioso caso de Benjamin Compson

Se *O som e a fúria* é o exemplo máximo, promovido pela crítica, do romance sem enredo, Benjy Compson, por sua vez, é o baluarte do tempo psicológico⁶¹. Sua seção em *O som e a fúria* é o exemplo mais eloquente da representação da arquitetura da consciência e de seu funcionamento prático. De partida, a cena inicial coloca uma série de dificuldades diante do leitor.

APRIL SEVENTH, 1928.

Through the fence, between the curling flower spaces, 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 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. (SF, 2012, p. 3)⁶²

⁶¹ A apresentação das duas interpretações críticas, de Polk e de Hagood, a respeito do fluxo de consciência de Benjy (que serão discutidas nesse subtítulo) é proveniente de um texto intitulado “Sobre a radicalidade da técnica: Benjy Compson e o fluxo de consciência”, o qual foi aprovado para publicação no periódico nacional RevDia (UFMT).

⁶² Tradução: 7 DE ABRIL DE 1928. / Do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores curvas, eles estavam tacando. Eles foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à

Certamente, o impacto e estranhamento causados pela abertura do romance de Faulkner são enormes. Em primeiro lugar, trata-se da descrição de uma cena bastante inusitada: o narrador, através da cerca, observa “pessoas” (them) – a paráfrase de “them” como “pessoas” é problemática nesse ponto da narrativa já que o pronome não demanda essa associação em específico – batendo (hitting); ele as acompanha de seu lado da cerca conforme se aproximam de uma bandeira (flag). Nesse momento, expandindo a confusão perpetrada pelo uso pronominal sem antecedentes e emprego verbal sem objeto direto, surge o primeiro nome próprio do romance, Luster. Note-se que o narrador afirma de forma abrupta – sem apresentação prévia – que Luster estava procurando na grama próximo à árvore florida: não é esclarecido o que é o alvo de sua procura. Desenrola-se, então, um estranho ritual: “eles” (they) tiram a bandeira e batem novamente, colocam a bandeira de volta, se direcionam à mesa, um bate e o outro bate, andam e são seguidos pelo narrador, enquanto Luster continua a vasculhar a grama.

O leitor mais hábil talvez compreenda o que se passa na cena através da referência à bandeira retirada e recolocada, porém, os indícios ainda não permitem uma afirmação categórica. Uma forte pista daquilo que está acontecendo, acompanhada logo na sequência por um índice que a torna problemática, aparece no segundo parágrafo do romance, o qual também contém a primeira fala da narrativa.

“Here, caddie.” He hit. They went away across the pasture. I held to the fence and watched them going away. (SF, 2012, p. 3)⁶³

O termo “caddie”⁶⁴ finalmente descortina a cena: trata-se de um jogo de golfe. Pode-se, agora, lançar um olhar retroativo para o parágrafo anterior: vê-se nitidamente que o pronome “them” se refere às pessoas envolvidas na partida de golfe, enquanto o

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. (SeF, 2009, p. 5)

⁶³ Tradução: “Aqui, caddie.” Ele tacou. Eles atravessaram o pasto. Agarrei a cerca e fiquei olhando enquanto eles iam embora. (SeF, 2009, p. 5)

⁶⁴ Definição do dicionário Michaelis:

caddie (cad.die)

n caddie: rapaz que leva os tacos e outros objetos no jogo de golfe. **vi** servir de **caddie**.

verbo “hit” se refere às tacadas típicas desse jogo. Outros elementos tornam-se transparentes: a bandeira e a mesa. Entretanto, o narrador menciona que “eles atravessaram o pasto” em vez de dizer que atravessaram o campo. Portanto, embora a cenografia geral tenha sido esclarecida, ainda restam muitas perguntas sem respostas. O próximo parágrafo apresenta a primeira fala de Luster, bastante elucidativa quanto a algumas das questões que haviam ficado em suspenso, porém, ainda muito reticente em um aspecto essencial:

“Listen at you, now.” Luster said. “Aint you something, thirty three years old, going on that way. After I done went all the way to town 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.” (SF, 2012, p. 3)⁶⁵

Enfim o leitor fica ciente de que o narrador possui 33 anos e que Luster procura por uma moeda que lhe permitirá assistir a um show na mesma noite. No entanto, a fala de Luster também informa que o narrador está choramingando. Surge, então, o questionamento sobre o motivo do lamento do narrador e o que o teria provocado; adicionalmente estranha-se o uso desse termo, “moaning”, para descrever a ação repentina realizada por alguém de 33 anos de idade no contexto da cenografia estabelecida. Somente alguns parágrafos à frente – quando Benjy se prende em um prego ao atravessar uma fenda na cerca e é remetido a um momento similar no passado – o nome Caddy aparece pela primeira vez (p. 4) e, então, é possível perceber a relação homófona entre o “caddie” do jogo de golfe e a “Caddy” personagem. Entretanto, se por um lado tem-se a elucidação do que motiva a aflição do narrador, ou seja, o termo “caddie” provocou a remissão à personagem “Caddy”, desembocando no lamento; supõe-se, então, que exista alguma relação de tensão, algum índice de sofrimento entre o narrador e esta personagem. Por outro lado, só será possível associar que “Caddy” é o nome da irmã do narrador na página 7 do romance, quando a própria Caddy, em uma das lembranças evocadas, se refere àquela a quem ele havia anteriormente denominado mãe utilizando-se do mesmo termo. Até mesmo o acesso à deficiência de Benjy só é

⁶⁵ Tradução: “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.” (SeF, 2009, p. 5)

possível através, principalmente, das falas de Luster e de ações e falas de outras personagens direcionadas a Benjy.

Ou seja, para colocar no papel o *fluxo de consciência* de Benjy, o narrador de 33 anos, portador de uma severa deficiência intelectual, Faulkner precisou depurar uma série de mecanismos da linguagem a fim de atingir um nível de estranhamento condizente com o seu narrador. Benjy não possui noções temporais precisas de presente, passado e futuro – seu tempo funciona como um presente contínuo; da mesma forma, não possui linguagem verbal articulada; não é capaz de efetuar relações de causalidade ou de lógica de modo refinado. Incapaz de um senso apurado de perspectiva, sequer de momentos de reflexividade, Benjy vivencia a realidade com uma mente infantil fundada em categorias básicas de apreensão, sobretudo sensoriais.

A cena de abertura, portanto, opera uma desfamiliarização desconcertante daquilo que, de outra forma, seria uma situação bastante corriqueira. Essa construção textual alerta o leitor para a excentricidade do relato, sendo que a estranheza da escrita é motivada pela falta do *frame* “golfe” aliado a uma descrição marcada pela exatidão. Trata-se de uma narração altamente “realista” que aliena o leitor por operar segundo regras bastante específicas: o material textual é desenvolvido com base em um modo descritivo, depurado de interpretações e julgamentos latentes naquilo que é explicitado no próprio texto (cf. ROBINSON, 2007, p. 115-116).

Há, nessa primeira seção, como demonstram Noel Polk (1996, p. 99-109), Owen Robinson (2006, p. 13-30; 2007, p. 115-132) e Taylor Hagood (2012, p. 92-106), uma cisão entre significante e significado, entre causa e efeito: os jogadores de golfe não desenvolvem um jogo, apenas fazem coisas; não efetuam tacadas, simplesmente batem; não atingem objetivos do jogo e controlam pontuações, apenas tiram e recolocam a bandeira e se dirigem à mesa. O campo de golfe é chamado de pasto – mais tarde, nas seções de Quentin e Jason, vê-se que o local do campo é o antigo pasto dos Compson, vendido para financiar os estudos de Quentin. O termo “caddie” está longe de identificar uma função do jogo; Luster apenas procura; o narrador não descreve suas próprias reações. Benjy, assim, não possuiria e também não necessitaria de explicações para o que ocorre diante de seus olhos. Robinson (2006, p. 17) defende que o mais importante nessa narrativa é a apreensão do *porque* e *como* as coisas ocorrem, mais do que *o quê* acontece. Essa quebra entre significante e significado, bem como a ausência de relações de causa e efeito – refletida, sintaticamente, na recorrente omissão de antecedências

pronominais –, será uma marca característica no decorrer da seção. Da mesma forma, Polk, citando o estudo de Irena Kałuža, aponta que os mecanismos linguísticos mais fundamentais funcionam de uma maneira bastante específica na narração de Benjy: substantivos não admitem sinônimos nem modificações e dificilmente são substituídos por pronomes (Caddy é majoritariamente referida como Caddy – termo raramente substituído por formas pronominais ou outros modos de referência: ela, menina, irmã, etc). Os outros personagens também são sempre referidos por um mesmo nome, sendo que personagens desconhecidos para Benjy não são sequer individualizados (cf. SF, 2012, p. 13-17; 50-51); o mesmo acontece com os objetos e coisas com os quais Benjy entra em contato, tudo o que é desconhecido não pode ser nomeado diretamente (cf. KAŁUŻA, 1967, p. 49-50 *apud* POLK, 1996, p. 104). A estalactite é nomeada como “pedaço de água”, porque esta é a forma de Benjy encaixar o novo objeto na variedade de objetos conhecidos: “She broke the top of the water and held a **piece of it** against my face. ‘Ice. That means how cold it is.’” (SF, 2012:13, *grifos nossos*)⁶⁶.

O que se desenrola na primeira seção do romance é a desestabilização semântica do universo de referência em prol de um exercício radical de verossimilhança com a consciência do narrador – ainda que, vale ressaltar, essa consciência não seja exposta diretamente, pois, há sempre uma instância acima de Benjy que filtra a consciência do personagem, a qual, se exposta literalmente, seria ininteligível.

Em geral, as frases de Benjy permanecem suspensas em incompletude, sempre “trying to say”, como menciona Noel Polk (1996, p. 109). Trata-se de uma sintaxe marcada pela ausência de predicados, falta de objetos, sem os complementos gramaticais para finalizar as sentenças. E essa é a metáfora de como as coisas são para Benjy: sempre tentando dizer algo, tentando se expressar para o mundo, mas sem os recursos da linguagem. No entanto, a análise dessa sintaxe enseja um importante questionamento levantado por Polk (1996, p. 104-106): o relato de Benjy pode ser efetivamente considerado como narrado por Benjy? A linguagem fixada no papel seria a expressão exata daquilo que se passa na mente do personagem?

Destoando da crítica mais tradicional, o crítico responderá negativamente às duas questões. Os termos normalmente empregados na descrição da seção (relato de Benjy, narração de Benjy, lembranças de Benjy) são colocados em xeque por Polk. A

⁶⁶ Tradução: “Ela quebrou **um pedaço** da água e encostou no meu rosto. ‘Gelo. Quer dizer que está muito frio.’” (SeF, 2009, p. 15, *grifos nossos*)

linguagem da seção destinada a Benjy é a linguagem de Faulkner, advoga o crítico. Benjy, não possuindo domínio da linguagem verbal, não pode ser tomado como narrador, na verdade o personagem é a pura negação da narração. O mundo de Benjy é repleto de significantes, mas parco em significados; com isso o personagem é mais tomado como filtro narrativo do que como agente da narração. Benjy não relata, ele experimenta o mundo ao redor e essas impressões – visuais, sensoriais, emotivas – são transcritas em uma linguagem verbal que emula aquilo que Benjy vê no momento mesmo em que ele o vê. Faulkner, por sua vez, condescendendo ao seu personagem, outorga-lhe voz, diminuindo sua própria voz de autor, tornando essa triangulação passível de credibilidade. Dessa forma, compreende-se que a linguagem escrita que forma o relato funciona como um objeto correlativo direto às sensações físicas e visuais do personagem; trata-se da linguagem de Faulkner, melhor ainda: é uma linguagem de Faulkner específica para Benjy – a fórmula aqui pode ser sintetizada da seguinte maneira: a primeira seção do romance apresenta aquilo que Benjy *diria*, se pudesse *dizer* aquilo que não pode. Até mesmo aquilo que poderia ser chamado de lembrança perde esse sentido quando aplicado à Benjy: o personagem revive os fatos de seu passado como presente – não há a distância e a abstração necessárias para tomá-los como memória.

Evidentemente é possível lançar a objeção de que todo autor, em maior ou menor grau, sempre concede voz ou constrói linguagens específicas para as suas personagens. Em se tratando do fluxo de consciência essa concessão é ainda mais sensível. Desse ponto de vista o questionamento a respeito da fidelidade mimética da técnica, no caso de Benjy, para com uma suposta estrutura da consciência se revelaria um falso problema: é inerente ao fluxo de consciência o seu caráter de aproximação. Entretanto, vale notar que a condição imposta pelas características de Benjy, em conjunto com o fato de que sua seção é construída por inteiro através dessa técnica, impõem um desafio considerável na construção formal da narrativa. Em outras palavras, é possível afirmar que a possibilidade de analogia psicológica com a performance da técnica produz uma certa transparência, tornando a aproximação algo com caráter de espelhamento. É essa automatização que a performance narrativa de Benjy rompe, ensejando que se pense a estrutura profunda da técnica ao invés de somente o seu efeito.

A abordagem de Polk retoma a consideração lapidar de Michael Millgate, ainda do início dos anos 1960:

A seção de Benjy é um tour de force da técnica, um dos mais famosos na literatura moderna. Aqui o conto de "som e fúria" é literalmente "contado por um idiota", e pouco significa para o próprio Benjy. É nítido que Faulkner não pode colocar em palavras de modo acurado o processo de pensamento de alguém para o qual as palavras não possuem valor simbólico, e que o que ele realmente nos proporciona nessa seção é uma série de impressões físicas capturadas diretamente, sem a intervenção de uma inteligência ordenadora e interpretativa. É uma convenção de pura objetividade [...]. Para Benjy, o "passado" e o "presente" são um, e o que aconteceu a trinta anos é tão vívido e real quanto o que está acontecendo no "agora" do romance. (MILLGATE, 1961, p. 27)⁶⁷

Essa retomada, porém, é importante salientar, incorpora avanços consideráveis em termos de procedimentos de análise e implicações críticas. As explicações de Polk (1996, p. 99-109) são bastante convincentes, principalmente por coadunarem com uma análise textual refinada. As conclusões propiciadas por suas afirmações conduzem à problematização da seção de Benjy como fluxo de consciência, na medida em que, levando-se em consideração que seria impossível a Benjy narrar a sua própria seção, o procedimento é posto em questão. Assim, a narrativa aparece mais como um exercício de emulação de um possível fluxo de consciência do personagem do que um emprego da técnica tal qual, o que equivale a dizer que de partida a narrativa coloca em evidência o procedimento formal já que a aproximação pressuposta pela técnica se dá por meio do estranhamento e não da identificação psicológica.

Tem-se, portanto, ou um falseamento da técnica ou a emulação da aproximação mais típica pressuposta por esta. Trata-se da técnica colocada em evidência desde a primeira linha. Alinhado à tônica modernista, *O som e a fúria*, no cerne de seus mecanismos narrativos, permite que o procedimento seja trazido ao primeiro plano. A questão reside em pensar que o movimento habitual da técnica é sua ocultação por uma série de camadas de sentido, muito mais imediatas, que cobrem a superfície narrativa; o fito da técnica é o funcionamento automático e transparente de suas engrenagens. Sendo

⁶⁷ Benjy's section is a technical tour de force, one of the most famous in modern literature. Here the tale of "sound and fury" is literally "told by an idiot", and to Benjy himself it signifies little. Clearly Faulkner cannot render accurately in words the thought-processes of someone for whom words have no symbolic meaning, and what he really gives us in this section is a series of physical impressions recorded directly, without the intervention of an ordering and interpreting intelligence. It is a convention of pure objectivity [...]. For Benjy, "time past" and "time present" are as one, and what happened thirty years ago is as vivid and alive as what is happening in the novel's "now" (MILLGATE, 1961, p. 27)

assim, o interessante dessa seção é que colocar o procedimento em evidência, levá-lo ao seu limite, não deixa de ser uma forma de direcioná-lo à possibilidade de sua dissolução: atingir os limites do procedimento, ou seja, tornar as suas engrenagens visíveis e a lógica de seu funcionamento apreensível, equivale a atingir os limites de sua sustentação.

Não obstante, embora o desdobramento da hipótese de Polk tenha o trunfo de ensinar o aspecto extremamente modernista do texto – a ênfase radical na forma e a ampliação do horizonte do representável –, se for levada ao extremo, ao “*reductio ad absurdum*” da experimentação formal, será preciso então admitir um ventriloquismo maniqueísta de Faulkner em sua relação com Benjy. É o que faz Hagood (2012, p. 97-104) ao oferecer um contraponto bastante substancial à hipótese de Noel Polk, a qual no fim do dia coloca Faulkner na posição do demiurgo e Benjy na posição de uma marionete. De acordo com Hagood, assumir que o relato seja de Faulkner acarreta uma conclusão espinhosa: a primeira seção de *O som e a fúria* não se destinaria a explorar os pensamentos e sentimentos de Benjy enquanto alteridade autêntica, mas a usá-lo para contar a história de interesse daquele que o controla. Nesse sentido, manter o enredo em movimento torna-se mais importante do que explorar o personagem Benjy. Essa hipótese é reforçada pelo fato de que são apresentadas na primeira seção somente as lembranças que, de alguma forma, servirão para propulsionar a narrativa, sendo que as passagens mais indecifráveis da primeira seção somente o são por não permitirem uma localização cronológica clara ou por serem carregadas de impressões sensoriais que fogem a uma compreensão nítida, e não por se desvincularem dos padrões do avanço narrativo. O crítico (HAGOOD, 2012, p. 98), de modo bastante provocativo, afirma que se poderia imaginar, por exemplo, James Joyce como autor dessa primeira seção: supõe-se que haveria, minimamente, um acúmulo de passagens inteiramente desconexas com a linha narrativa, cheias de ruídos, que se fariam presentes pelas demandas da construção do personagem e de sua forma de linguagem. Tem-se aí uma consideração valorativa polêmica: ou Faulkner distendeu o procedimento à sua dissolução ao colocar uma subjetividade *sui generis* como Benjy como sujeito, superando o procedimento ao expor seus limites formais; ou o autor foi incapaz de levar a cabo as demandas da verossimilhança exigidas pela lógica procedimental que assumiu.

Ademais, defende o crítico, tomar a narrativa como sendo de Faulkner revela muito mais sobre o próprio Faulkner, sobre o que ele pensa de Benjy e sobre o que ele

pensa que Benjy pensa, do que sobre o personagem Benjy. Hagood (2012, p. 99) observa que a abordagem representacional escolhida por Faulkner não costuma ser questionada na crítica *faulkneriana*. De fato, levando-se em conta que se trata de um personagem portador de uma debilidade severa, os reflexos dessa sua característica deveriam se fazer presentes no texto através de ruídos sintáticos e semânticos, hesitações, equívocos no registro, erros ortográficos, falhas na articulação, disposições estranhas no texto, etc. No entanto, o estilo de Benjy, dentro da dinâmica de suas regras, é impecável e pode-se dizer que a língua de sua seção é a língua da família Compson com algumas depurações linguísticas que caracterizariam as limitações do personagem. Nesse ponto é importante ressaltar que Benjy convive a maior parte do tempo com os negros, contudo, a linguagem escolhida para representar aquilo que supostamente passa em sua mente é uma versão reduzida do “dialeto” aristocrático dos Compson. A verossimilhança pressuposta pelo procedimento formal assumido na narrativa não é desenvolvida com a radicalidade imposta pela condição do personagem.

Debruçar as regras do jogo propostas pelo romance sobre o próprio romance, ou seja, estender a verossimilhança ao ponto mais radical conduz a uma situação que cria um problema de autenticidade. Hagood defende que a linguagem da primeira seção deve ser encarada, então, como uma tensão entre a linguagem de Benjy e a linguagem de Faulkner. Gene Fant Jr. (1994 apud HAGOOD, 2012, p. 101) questiona, por exemplo, o trocadilho linguístico mais famoso do romance: a confusão entre o significante “caddie” com o homófono “Caddy”. Nos limites da verossimilhança o trocadilho não se sustenta, pois, “caddie” não poderia ser “caddie” na mente de Benjy, deveria sempre ser “Caddy”, sendo que o mais alto grau de verossimilhança pela perspectiva de Benjy seria o emprego do termo “Caddy” quer seja em referência ao participante do jogo de golfe ou à sua irmã, pois, o fundamento último do texto se sustenta na afirmação de que Benjy seria incapaz de distinguir os dois termos: haveria na mente de Benjy, de forma bem resolvida, apenas um termo.

A saída para o impasse tem de estar na própria narrativa e seria a busca da explicação da reação de Benjy ao ouvir o termo “caddie” não em sua similaridade fonética com o nome “Caddy”, mas em algo mais específico ligado a esse nome. Em termos quantitativos, o nome Candace aparece em dez ocorrências na seção de Benjy: uma vez dito por seu tio Maury; uma vez dito por seu pai – o qual utiliza o nome Caddy nas demais ocorrências –; e oito vezes dito por sua mãe – sendo a forma exclusiva

através da qual Mrs. Compson se refere à sua filha. O apelido Caddy, por outro lado, aparece duzentas e oitenta e oito vezes na seção: essa é a forma exclusiva pela qual Benjy, seus irmãos e os negros da casa a nomeiam. O apelido de Candace foi dado por seu pai e revela um forte conflito, central para a narrativa, entre as concepções amorais e niilistas de Mr. Compson – que já aparecem na seção de Benjy, mas são mais enfatizadas na seção de Quentin – e a sede de distinção e adequação social de Mrs. Compson. A passagem seguinte, como destacado por Gene Fant Jr., é reveladora a esse respeito:

“Candace.” Mother said. “I told you not to call him [Benjamin] that [Benjy]. It was bad enough when your father insisted on calling you by that silly nickname, and I will not have him called by one. Nicknames are vulgar. Only common people use them. Benjamin.” She said. (SF, 2012, p. 62)⁶⁸

A questão não se resume a Benjy se confundir com fonemas que evocam o nome de sua irmã, mas pelo modo complexo com que essa forma de nomeá-la o atormenta, por remetê-lo a uma igualdade cruel com ela: ambos foram marginalizados pela mudança de seus nomes⁶⁹. O conflito entre o desprezo sarcástico pelas convenções sociais (Mr. Compson) e a ambição em se manter no centro dessas convenções (Mrs. Compson) é o motor da decadência da família Compson, da tragédia de Caddy, e da perda sofrida por Benjy. O termo “Caddy” condensa um dilema e, portanto, contém toda a carga de “som e fúria” lançada sobre a personagem por sua família. É possível depreender que Benjy compreenda, ainda que do modo mais intuitivo, aquilo que sua mãe insinua e as consequências disso. Assim, o termo “Caddy”, além de evocar a afeição de Benjy pela personagem, aponta para a sua consciência acerca do banimento de sua irmã e, por analogia, de sua própria situação marginalizada. A complexidade do texto, assim, aparece não no fato de que as debilidades de Benjy são o vetor para a representação, mas em uma complexidade latente na estrutura de pensamento e grau de consciência de Benjy – ainda pouco explorada pela crítica.

⁶⁸ Tradução: “Candace.” disse a mãe. “Eu já disse para você não chamá-lo [Benjamin] assim [Benjy]. Já basta esse apelido bobo que o seu pai insistiu em pôr em você, e não quero que ninguém faça isso com ele. Apelido é uma coisa vulgar. Só as pessoas reles usam apelidos. Benjamin.” disse ela. (SeF, 2009, p. 68-69)

⁶⁹ O nome original de Benjy era Maury em homenagem ao seu tio materno, ao ser descoberta a sua deficiência o seu nome foi mudado para Benjamin.

Por fim, torna-se impossível distinguir o quanto do texto pertence a Faulkner e o quanto pertence a Benjy ou, melhor, o quanto o personagem Benjy subverte a dinâmica do ventriloquismo e emerge no texto à revelia de seu autor, em uma performance linguística própria. Por mais que esse efeito seja indireto, ele permite a visualização de um texto poderoso, que não se dá a conhecer de maneira fácil – não devido ao controle autoral extremo, mas pela dinâmica e demandas próprias do objeto.

É preciso admitir: as duas leituras apresentadas, e a remissão da técnica a uma representação psicológica inequívoca, possuem um ponto cego gritante – dependem da sustentação de uma concepção de personagem como pessoa, sem a qual suas proposições são esvaziadas de sentido. Mesmo o olhar focado na técnica, ao questionar se o relato é de Faulkner ou de Benjy, pressupõe a existência de um Benjy (ainda que apenas como virtualidade). É óbvio, e esperamos que tenha ficado visível, que é possível extrair ótimas proposições desse debate. Mas há como virar essas abordagens do avesso (de um tempo psicológico para outro mais social), e esse é nosso interesse.

Edmond Volpe percebe um detalhe sumamente peculiar aquando de sua leitura de *Absalão, Absalão!*. O crítico nota que “todos os narradores, não obstante as diferenças culturais e de caráter, empregam uma linguagem retórica e impressionista idêntica” (VOLPE, 1964, p. 189)⁷⁰. Essa constatação desponta como uma contradição haja em vista o uso exímio e radical do fluxo de consciência por Faulkner. O mesmo é percebido, ainda que sem a mesma clareza e consistência, por James Wood, conforme previamente citado: os narrados de *Enquanto agonizo* raramente parecem crianças ou caipiras iletrados (WOOD, 2012, p. 37).

A gravidade da situação é detalhada por Volpe: “Cerca de noventa por cento da narrativa está, de fato, demarcada por aspas [...] e em toda essa conversa é difícil distinguir as vozes individuais dos narradores”. E há uma dissonância interessante, que não está presente em *Enquanto agonizo* por conta da onipresença do fluxo de consciência, mas se torna visível em *Absalão, Absalão!*: “Quando Quentin e Shreve falam um com o outro, eles usam linguagem coloquial, mas assim que voltam à narração, soam igual à Miss Rosa e Mr. Compson”. Ou seja, essa retórica supranarrativa não é aleatória e possui comportamento determinado. Os próprios personagens, de alguma forma, estão cientes da dissonância: “Enquanto Quentin ouve o seu colega de

⁷⁰ “[...] all of the storytellers, despite differences in background and character, employ an identical rhetorical, impressionistic language.”

quarto com atenção, ele observa que Shreve soa exatamente como o seu pai, e quando Quentin está narrando, Shreve interrompe-o para fazer a mesma observação” (VOLPE, 1964, p. 189)⁷¹. Enquanto se ocupam da narração da analogia mítica do Sul, os narradores se equiparam na retórica e “somente em imagens e tonalidades são narrações coloridas pelas personalidades dos falantes” (VOLPE, 1964, p. 190)⁷². Apesar de notar a existência desses elementos imagéticos que variam conforme o narrador, o crítico sustenta a manutenção de um padrão singular no tom do romance:

Tais diferenças na linguagem e no tom dos narradores não prejudicam de forma apreciável o padrão de som singular do romance, que é criado por frases soltas e longas, com frases adjetivas adicionadas a frases adjetivas, cláusulas adicionadas a cláusulas. Esse tipo de estrutura de sentença cumulativa cria o efeito do fluxo de pensamento, a mente divagando livremente, trabalhando sobre um fato, especulando sobre ele, rejeitando uma possibilidade, considerando outra, avançando mais rapidamente do que as palavras podem ser proferidas. É a técnica do monólogo interior ou fluxo de consciência, vocalizada. A substituição de verbos por verbais – “sentado lá, contando, lembrando”, em vez de “sentou-se lá e contou e lembrou”, produz uma sensação de imediatismo e continuidade à medida que os narradores refletem sobre eventos do passado. (VOLPE, 1964, p. 190)⁷³

Esse diagnóstico pode ser mobilizado para a compreensão do que está em jogo na seção de Benjy. É como se houvesse uma consciência supranarrativa que magnetizasse os narradores quando estes tratam do Sul, como se o impulso subjacente à ficção de Faulkner – a apreensão da experiência sulista – se objetivasse e inflasse de tal

⁷¹ “About ninety percent of the narrative is, in fact, set off by quotation marks [...] and in all that talk it is difficult to distinguish the individual voices of the narrators.” / “When Quentin and Shreve speak to each other, they use colloquial speech, but as soon as they resume the narration, they sound like Miss Rosa and Mr. Compson.” / “As Quentin musingly listens to his roommate, he observes that Shreve sounds just like his father, and when Quentin is narrating, Shreve interrupts to make the same observation.”

⁷² “[...] only in imagery and in tone are the narrations colored by the personalities of the speakers.”

⁷³ Such differences in the language and tone of the narrators does not appreciably detract from the singular sound pattern of the novel, which is created by loose, long sentences, with qualifying phrases added to qualifying phrases, clauses attached to clauses. This kind of cumulative sentence structure creates the effect of thought-flow, the mind ranging free, working over a fact, speculating about it, rejecting one possibility, considering another, rushing ahead more quickly than words can be uttered. It is the technique of the interior monologue or stream of consciousness, vocalized. The replacement of verbs by verbals – “sitting there, telling it, remembering”, rather than “he sat there and told it and remembered,” produces a sense of immediacy and continuity as the narrators mull over events of the past.

modo que passasse a interferir diretamente na performance dos narradores. Algo, talvez, parecido com a figura do “arranjador” identificado por Hugh Kenner no *Ulysses* (1980, p. 61-71). Fato é que os personagens, mesmo no contexto do fluxo de consciência, são impelidos a uma compreensão do Sul que extrapola o seu campo de ação (e consciência) respectivo. E nesse percurso eles mimetizam em sua própria prosódia a imagem específica do Sul que estão sendo impulsionados a encontrar: a linguagem vitoriana de *Absalão, Absalão!* em seu mergulho no Velho Sul; a linguagem límpida e funcional de Jason em sua fixação pelo Novo Sul; a linguagem reticente dos Bundren, a meio caminho entre o caráter comezinho do Velho Sul periférico e a ética de trabalho implacável do Novo Sul. Os personagens se direcionam para experiências ou expectativas, às vezes ambas; e os romances, no movimento condensado em sua totalidade, aproximam-se mais de um ou de outro. *Absalão, Absalão!* é um investimento robusto concernente ao espaço de experiência sulista. *Enquanto agonizo*, por sua vez, é a tentativa de perscrutar um horizonte de expectativas. No seu conjunto, engendram uma visão crítica contundente do Sul.

Enquanto *Absalão, Absalão!* e *Enquanto agonizo* apresentam lances mais inequívocos, mais bem delimitados, *O som e a fúria* tem uma atitude estrábica. A seção de Quentin é obcecada por um espaço de experiência que ainda é incapaz de compreender; é por isso que Quentin reaparece no romance posterior, quando a perscrutação desse espaço de experiência será mais efetiva. A seção de Jason, por outro lado, é inteiramente compelida a descortinar um horizonte de expectativas com o qual ainda não consegue lidar senão a partir do rancor; os caipiras de *Enquanto agonizo* é que lidarão com esse horizonte não através do rancor, mas de uma visada cômico-dramática: só nos resta rir ou nos resignar do presente. Em *O som e a fúria* as atitudes direcionadas ao passado ou ao futuro ainda estão exacerbadas, ácidas; por isso são tão pungentes. A figura de Benjy e seu fluxo de consciência, nesse contexto, é a possibilidade de dramatizar a tensão historicamente vivenciada sem recair no saudosismo ou na amargura, sem sentimentalismo míope. O fluxo de consciência de Benjy desponta não como tempo psicológico, mas como solução paliativa para a impossibilidade em escolher entre o espaço da experiência e o horizonte de expectativa, os quais serão investigados nos próximos romances com resultados variáveis.

CAPÍTULO 4 – A SINTAXE DA HISTÓRIA

It is as though the space between us were time: an irrevocable quality. It is as though time, no longer running straight before us in a diminishing line, now runs parallel between us like a looping string, the distance being the doubling accretion of the thread and not the interval between.
(*As I Lay Dying*, p. 146)

Uma orquestra de vozes desafinadas

Nenhum excerto de *Enquanto agonizo* aparece no volume *The Portable Faulkner* (COWLEY, 1977)⁷⁴. Falha do editor? Obra menor? Nem um, nem outro. Qual dos 59 monólogos interiores incluir no volume? Qual dos 15 narradores autodiegéticos privilegiar em detrimento dos demais? Qual excerto escolher de um romance composto exatamente por um conjunto de excertos interdependentes? A obra é composta pela junção de vozes fragmentárias que formam uma totalidade: cada voz é limitada, parcial; mas a obra somente se sustenta através da manutenção de uma espécie de concórdia dessas vozes diminutas, umas maiores outras menores, cuja ressonância ultrapassa o campo de ação de sua esfera individual.

Fazendo coro com a crítica do momento, Irving Howe aponta que o romance “[...] se parece com uma cantata na qual um tema é desenvolvido e variado através de

⁷⁴ O volume *The Portable Faulkner* foi originalmente publicado em 1946 pela Viking Press. A edição realizada por Malcolm Cowley contou com a cooperação do próprio Faulkner. Além de excertos das obras do autor publicadas até então, o volume contou com uma contribuição original de Faulkner: o apêndice “Compson 1699-1945” mais tarde adicionado, por recomendação do autor, nas reedições de *O som e a fúria*. No entanto, ainda mais importantes do que a publicação do texto inédito, foram o impacto crítico da introdução escrita por Cowley e a repercussão editorial do volume. Cowley defende o caráter mítico que engloba a obra de Faulkner e estabelece uma tipologia ordenadora para a obra; suas considerações críticas foram recuperadas e retrabalhadas incansavelmente pela crítica e propiciaram novo enfoque para a leitura de Faulkner (retomaremos, em certo grau, algumas asserções dessa introdução na sequência de nosso texto). A repercussão editorial do volume, reporta-se, influiu na reimpressão dos livros do autor (esgotados naquele momento) e, por conseguinte, aventa-se inclusive o papel decisivo dessa publicação no desencadeamento das condições que levaram à nomeação de Faulkner ao prêmio Nobel de literatura em 1949. A respeito do intenso contato entre Faulkner e Cowley durante a preparação da antologia, cf.: COWLEY, Malcolm (ed.). *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories, 1944-1962*. New York: Viking Press, 1966. Lawrence H. Schwartz discute o papel de Cowley no estabelecimento da reputação literária de Faulkner; conferir o capítulo “The Retreat from Radicalism and Literary Naturalism: Malcolm Cowley’s Discovery of Faulkner”, presente no interessante volume *Creating Faulkner’s Reputation* (1990, p. 99-112).

uma sucessão de vozes” (1991, p. 176)⁷⁵. O crítico defende que o tema é a morte ou, melhor, o modo como esta molda a própria vida. Além disso, Howe aponta a existência de duas linhas de ação: uma externa – a viagem absurda e espetacular em uma carroça através do condado (o que provê o caráter cômico e pitoresco); e a interna – a tentativa dos Bundren em se definirem enquanto membros de uma família no momento mesmo em que esta se esfacela – aí o caráter trágico e dramático (HOWE, 1991, p. 175-191). Não apenas Howe, mas também Edmond Volpe (1964, p. 126-140) vai por este caminho e ressalta a fusão do cômico com o trágico que estruturam a obra.

Conforme defende Eric Sundquist, a temática da morte, generalizada em um senso de perda ou de pesar, influencia diretamente na estrutura formal do romance:

Esta técnica [de EA], [...] define o pesar como uma característica da própria forma narrativa de Faulkner, uma característica, isto é, em que suas formas encontram seu mais completo poder expressivo – o de articular o que está perdido mas persistente à beira da memória, o que nunca será, mas *poderia ter sido*, que palavra ou ato apaixonado está abrigado naquilo que permanece, por medo ou vergonha, não dito ou não-praticado. Embora sugerindo que o cadáver em decomposição de Addie é emblemático do fardo do passado sulista, Faulkner, ao mesmo tempo, aproxima-se de uma evocação completa daquela presença feminina [...] cuja essência é a personificação literal da perda, da separação e da dor que Faulkner encontra no coração da história cultural e familiar e atua na vida e na forma da narrativa ficcional. (SUNDQUIST, 1985, p. 36-37)⁷⁶

Esse sentido de perda aparece tanto na sintaxe conturbada de Faulkner, cujas frases imensas ou carregadas de significado, que pretendem abarcar o mundo, deixam sempre a sensação de algo que escapou; como também aparece no sentido global da narrativa, a qual dificilmente fecha todas as bifurcações que abriu. Mas esse sentido de perda, especialmente em *Enquanto agonizo*, aparece materializado no cadáver de Addie.

⁷⁵ “[...] resembles a cantata in which a theme is developed and varied through a succession of voices.”

⁷⁶ This technique [of AILD], [...] defines grief as a characteristic of Faulkner’s narrative form itself, a characteristic, that is to say, in which his forms find their fullest expressive power – that of articulating what is lost but lingering on the verge of memory, what will never be but *might have been*, what passionate word or act is harbored in that which remains, for fear or shame, unspoken or unactualized. While suggesting that the decaying corpse of Addie is emblematic of the burden of the Southern past, Faulkner at the same time comes closer to a full evocation of that feminine presence [...] whose essence is the literal embodiment of the loss, the separation, and the grief Faulkner finds at the heart of cultural and familial history and acts out in the lives and form of fictional narrative.

André Cechinel, o qual assume os mesmos sentidos presentes nas leituras de Howe e Sundquist, destaca a materialidade do corpo e o seu impacto sobre a narrativa:

[...] pode-se falar num convívio prolongado com o corpo morto, convívio este que, de certa forma, indica a permanência de algo que não pode ser simplesmente “enterrado”, ou melhor, algo que ressurge para ressaltar a agressão da qual foi e continua sendo vítima. O corpo retorna, portanto – inúmeras vezes num estado já avançado de decomposição –, tanto para assinalar um estrago que não pode ser suprimido quanto para indicar a incompletude do ciclo de vida e morte, ou seja, para indicar um descompasso temporal. (CECHINEL, 2014, p. 83)⁷⁷

Voltemos a imagens externas e com teor menos macabro. A analogia musical não é a única definidora de *Enquanto agonizo*: a comparação com uma pintura de vanguarda, sobretudo do cubismo, é figura frequente nas metáforas críticas. De acordo com o crítico português Carlos Azevedo, por exemplo, *Enquanto agonizo* assume desde o início um “carácter cubista, forjado num cubismo verbal que, resultando do cruzamento polifónico das vozes, reforça as alterações dos ângulos de visão que as personagens oferecem sobre a acção em que participam” (2006, p. 85). Nessa afirmação o crítico evidentemente ressoa uma imagem já bastante incrustada no percurso de acumulação crítica a respeito do romance.

Entretanto, se a construção consolida-se em uma totalidade avessa à amostragem, o campo semântico não responde de maneira conforme. O perspectivismo, em *Enquanto agonizo*, ainda mais do que em *O som e a fúria*, não funciona de modo a permitir a obtenção de uma imagem total oriunda da depuração e soma das perspectivas individuais. Bem ao contrário, o choque entre as diversas perspectivas permite tão somente que a tensão entre elas mesmas se torne evidente. De acordo com Edmond Volpe, “o monólogo interior fornece uma perspectiva limitada, e enquanto nos

⁷⁷ Em outra passagem o autor reforça a presença material do corpo e os sentidos de perda ou incompletude ligados a essa insistência: [...] o (des)enterro do cadáver, ou antes, a persistência de um corpo que se recusa a deixar-se ir e, ao fazê-lo, aponta para algum tipo de desajuste, seja cultural, como em “Red Leaves”, temporal, como em “A Rose for Emily”, ou inclusive de modo a comprometer a linha divisória entre o heróico e o patético, como parece ser o caso em *As I Lay Dying* (CECHINEL, 2014, p. 94-95). Note-se que esse mesmo tema, o cadáver que não pode ser enterrado, ocorre em outras obras de Faulkner mencionadas pelo crítico. A respeito do conto “A Rose for Emily”, há um interessante capítulo dedicado ao conto, o qual entre outras coisas também explora a persistência do cadáver, presente no livro de Paulo Moreira (2012).

movemos pelas diferentes consciências nos damos conta da disparidade entre a realidade e a percepção desta pelos indivíduos” (VOLPE, 1964, p. 128)⁷⁸.

E mesmo na consideração dessas individualidades, somos conduzidos a um embuste: mais radical do que em *O som e a fúria*, o exercício do fluxo de consciência onipresente em primeira pessoa projeta a impressão de uma fala prototípica das personagens. Contudo, tanto quanto no romance anterior, não há como não deixar de perceber a engrenagem que sustenta os monólogos. É como se houvesse uma sensibilidade que captasse os impulsos mais viscerais dos personagens e os transformasse em discurso, esteticamente articulado. Ou, então, é como se a subjetividade dos personagens funcionasse como um filtro através do qual essa voz narrativa subjacente (não se trata do autor) pudesse mobilizar um exercício artístico refinado. James Wood detecta a tensão ao afirmar que “de um lado, o autor quer ter sua palavra, quer ser dono de um estilo pessoal; de outro, a narrativa se volta para os personagens e para a maneira deles de falar”. O crítico comenta que o dilema é potencializado “na narração, em primeira pessoa, que em geral é uma trapaça e tanto: o narrador finge falar para nós enquanto de fato é o autor quem nos escreve, e aceitamos a farsa alegremente”. E conclui que “os narradores de Faulkner em *As I Lay Dying* quase nunca parecem crianças ou iletrados” (WOOD, 2012, p. 37).

A intervenção dos Bundren no debate sobre a arte

Novamente, uma distinção importante entre *O som e a fúria* e *Enquanto agonizo*: “A prolongada exibição de umas poucas memórias em *O som e a fúria* permite uma reminiscência dramática completa; as transições nervosas e sobressaltadas em *Enquanto agonizo* encorajam uma captação sensível da mudança dos personagens” (HOWE, 1991, p. 183)⁷⁹. Não há, em quaisquer das duas obras, a conformação de uma imagem absoluta ou totalizante. Contudo, os efeitos de cada uma são bem diversos, conforme apontado por Howe: recapitulação dramática de um lado; processo de

⁷⁸ “[...] the internal monologue provides limited perspective, and as we move from mind to mind we realize the disparity between reality and the individual’s perception of it.”

⁷⁹ “The prolonged surrender to a few memories in *The Sound and the Fury* permits a full dramatic recall; the nervous and jumpy transitions in *As I Lay Dying* encourage a sensitive recording of character change.”

“evolução” dos personagens de outro. O sentido de evolução, aqui, está mais ligado a um processo de desvelamento e de relativização das motivações dos personagens, não tanto a um percurso de desenvolvimento ou aperfeiçoamento. O processo que permite destrinchar os personagens e as tensões presentes no âmbito familiar só é possível por conta de uma espécie de magnetismo exercido pela figura de Addie Bundren.

Mas, embora a morte de Addie seja o motor da trama e as perspectivas dos membros de sua família – principalmente os filhos – se revolvam ao redor de seu referente, há também a possibilidade de se manter a centralidade de Addie, porém, lançando o foco sobre o *tour-de-force* dos filhos – desencadeados pela mãe, mas não limitados a ela – que coloca em disputa posições radicalmente contrastantes. John Liman (2004, p. 36-54), por exemplo, parte da consideração de que Darl participou da Primeira Guerra Mundial, oriunda de uma referência extremamente escassa – “Darl had a little spy-glass he got in France at the war” (AILD, 1985, p. 172)⁸⁰ –, através da qual o crítico reconfigura por completo a leitura do romance, inserindo-o em um esforço de Faulkner rumo à compreensão da modernidade à partir de sua relação íntima com a guerra; esforço tracejado desde *Paga de soldado* (1926) até *Uma fábula* (1954), mas que encontra em *Enquanto agonizo* uma virada crucial: é aí que desaba o sonho romântico de uma Guerra Civil redimida (produto retrospecto das considerações sobre a Primeira Guerra Mundial); é aí que ascende uma noção espacial de tempo; e, finalmente, é aí que ele assume “sua obrigação de provar a possibilidade de dominar todas as lições do século XX – a destruição das hierarquias tradicionais, a desvalorização dos rituais, o absurdo da fé” e isso através de uma família que “parecem [membros da família Bundren], à primeira vista, tão primitivos quanto os habitantes das cavernas” (LIMAN, 2004, p. 49)⁸¹. Contudo, se a abordagem de Liman acerta na demonstração do vínculo do romance com a modernidade, por outro lado é forçoso aceitar a consideração dos Bundren como “tão primitivos quanto os habitantes das cavernas”, eles têm mais a oferecer do que aparentam à primeira vista.

A relativização da onipresença de Addie Bundren enseja o destaque de Darl e Cash como instâncias em disputa. Segundo Ted Atkinson, as figuras de Cash e Darl ocasionam cada qual a seu modo duas posturas modernistas a respeito do fazer artístico,

⁸⁰ Tradução: Darl tinha um binóculo que trouxe da França na guerra. (EA, 1978, p. 208)

⁸¹ [...] his obligation to prove the possibility of mastering all the lessons of the twentieth century – the undoing of traditional hierarchies, the devaluing of rituals, the absurdity of faith [...] / [...] seems, at first glance, to be as primitive as cave dwellers.

ambas com implicações estéticas e sociais. A leitura de Atkinson recapitula (e em certo sentido avança, tendo em vista que figura como exemplo forte) uma visada interpretativa modernista que joga com certa figuração simbólica. A relação de Cash com a construção do caixão – entendidos como artista e obra – denota a prática artística como a execução precisa de um plano, relacionada a uma forte ética de trabalho e à dedicação ao aperfeiçoamento técnico (cf. ATKINSON, 2006, p. 15). Darl, por sua vez, é o “artista dadaísta em residência” de Yoknapatawpha, conforme alcunha de Atkinson (2006, p. 22). De modo geral, a crítica associa o personagem à personificação de uma perspectiva pós-expressionista ou, mais regularmente, cubista. O mais comum nessa corrente crítica é o mapeamento de passagens que remetem Darl principalmente ao cubismo, sendo que as conclusões direcionam-se para atestar o caráter informativo do cubismo para a construção da obra⁸². Nesse contexto, a consideração de Atkinson é mais potente por conciliar uma concatenação interessante entre texto e contexto.

De acordo com o crítico, a finalização da construção do caixão por Cash implica em sua entrada como objeto no mundo das coisas, na transição da produção para a recepção. Nesse sentido, o caixão surge como metáfora para a produção do próprio romance e aponta para o interesse de Faulkner em relação à forma e função como entradas para a discussão sobre a arte e a realidade social (cf. ATKINSON, 2006, p. 15). O crítico endereça a tensão entre forma e função, a qual em última instância remete à questão da autonomia estética e aos efeitos da queda da bolsa de valores de Nova York. O alvo é a discussão da ideologia da autonomia estética, a qual é invocada por conta do contexto de produção de *Enquanto agonizo*: Faulkner iniciou a composição da obra exatamente no dia posterior à queda da bolsa de valores (BLOTNER, 2005, p. 248). Atkinson entende as implicações relativas à autonomia como uma resposta à cisão entre o capitalismo avançado e o modernismo literário, instâncias anteriormente interligadas (cf. ATKINSON, 2006, p. 15-16).

O caixão emerge de um trabalho diligente e extenuante de Cash, é um objeto simples e prático (nesse sentido, espelha o caráter do primogênito dos Bundren), mas muito bem construído e fruto de uma dedicação que beira a devoção. A fusão do

⁸² Alguns exemplos: BRANCH, Watson G. Darl Bundren's "Cubistic" Vision. In: *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 19, No. 1, Spring 1977, p. 42-59; PALLISER, Charles. Fate and Madness: The Determinist Vision of Darl Bundren. In: *American Literature*, Vol. 49, No. 4, Jan., 1978, p. 619-633; MATHEWS, Laura. Shaping the Life of Man: Darl Bundren as Supplementary Narrator in *As I Lay Dying*. In: *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 16, No. 3, Fall 1986, p. 231-245; HATTENHAUER, Darryl. The Geometric Design of *As I Lay Dying*. In: *Colby Quarterly*, Volume 30, no.2, June 1994, p. 146-153.

trabalho habilidoso do artista e a devoção filial destaca a obra de Cash para além da insipidez mecanicista da reificação. Do ponto de vista de Darl, entretanto, o empenho zeloso de Cash aponta para a relação dúbia entre homem e máquina, a qual no contexto da expansão da industrialização pode ser tanto desejada quanto temida (cf. ATKINSON, 2006, p. 19). As descrições feitas por Darl colocam em relevo uma atmosfera industrial do empreendimento: “The air smells like sulphur”; Cash trabalha com “one thigh and one pole-thin arm braced, his face sloped into the light with a rapt, dynamic immobility above his tireless elbow” (AILD, 1985, p. 49)⁸³; “The saw has not faltered, the running gleam of its piston edge unbroken”; Cash, não obstante a chuva repentina, “takes up the saw again; again it moves up and down, in and out of that unhurried imperviousness as a piston moves in the oil [...]” (AILD, 1985, p. 50)⁸⁴.

Contudo, defende Atkinson, a construção do caixão por Cash desponta não tanto como um elogio à precisão mecânica, mas como emblema da diligência individual e sua capacidade produtiva, justamente em um momento crucial para tais práticas e para o tipo de economia de mercado que elas propiciavam (cf. ATKINSON, 2006, p. 19). Relacionado a isso, a representação de Cash como artista coloca em relevo as condições da produção cultural sob a égide do capitalismo avançado, o qual enseja e se beneficia da ideologia da autonomia – conforme avalia Atkinson. “A reflexão a respeito da carpintaria de Cash ilustra como a oferta e a demanda exercem pressão externa sobre a arte e o artista, e como a divisão e especialização do trabalho colaboram para delinear a produção artística e a recepção como uma zona autônoma”, aponta o crítico (ATKINSON, 2006, p. 19)⁸⁵. Da percepção de Jewel, alternativa à compreensão oferecida por Darl, as implicações envolvidas no trabalho de Cash não passam de uma extensão de sua dedicação a uma negociação transparente entre o que as pessoas esperam dele e o que ele é instigado a produzir. Essa consideração é aparente em seu monólogo:

⁸³ Tradução: O ar cheira a enxofre / Cash trabalha [...] com uma coxa e um dos braços magros estendidos, o rosto fundido na luz, com uma expressão de imobilidade arrebatada e a dinâmica acima do cotovelo incansável. (EA, 1978, p. 70)

⁸⁴ Tradução: A serra não parou, não interrompeu o resplendor corredio de seus dentes. / Empunha novamente a serra; novamente ela sobe e desce, dentro e fora da calma impenetrabilidade de um pistão mergulhado em querosene [...] (EA, 1978, p. 71)

⁸⁵ “Perception of Cash’s carpentry illustrates how supply and demand exert outside pressure on art and the artist and how labor division and specialization collaborate to delineate artistic production and reception as an autonomous zone.”

Sawing and knocking [...] and that goddamn adze going One lick less. One lick less. One lick less until everybody that passes in the road will have to stop and see it and say what a fine carpenter he is. (AILD, 1985, p. 11)⁸⁶

Na visão de Jewel, conforme bem apontado por Atkinson, as contingências que envolvem o trabalho de Cash transformam a especialização em espetáculo, deslocando a ênfase para o artista isolado e seu processo de produção, ao invés da função primária e valor simbólico do caixão (ATKINSON, 2006, p. 20). De certa forma, superando Darl, Jewel percebe na exaltação do processo, flagrada na repetição mecânica de “One lick less”, o descompasso entre forma e função. O efeito é, no mínimo, irônico tendo em vista o investimento de Cash na consecução de um projeto que prima pela harmonia perfeita entre forma e função. Os monólogos de Cash constantemente reiteram essa sua ambição estética ao justificarem cada pormenor do projeto em termos de uma harmonia cabal. De acordo com Atkinson, a tentativa de Cash em fundir vocação e ocupação tanto nos estágios da concepção e da produção “sinaliza para o modelo idealizado de integração entre arte e práxis social desenvolvido pelos vanguardistas interessados em explodir as convenções da ‘arte’ como uma instituição social autônoma” (ATKINSON, 2006, p. 20)⁸⁷. No fim das contas, a ênfase colocada no valor de uso na representação da carpintaria de Cash como um análogo à produção artística afirma a própria ruptura entre arte e práxis social que seu trabalho, a princípio, parecia curar (cf. ATKINSON, 2006, p. 21).

É interessante que essa chave de leitura funciona através de uma inversão dos polos dos personagens. Cash, que a princípio evocaria o artista modernista, transmuta-se em uma espécie de avant-garde; o mesmo ocorre com Darl, o qual desde o início é marcado por uma perspectiva avant-garde, bastante relacionada ao cubismo⁸⁸. Conforme os polos se invertem, descobre-se que Darl possui uma característica que o torna inconciliável com a postura avant-garde que, a princípio, lhe é imputada. Muito mais do que reconciliar a cisão entre a arte e a sociedade, as suas manobras artísticas exacerbam essa divisão, ao ponto de o incêndio que ele provoca no celeiro de Gillespie

⁸⁶ Tradução: Serrando e pregando sempre [...] e o diabo daquela enxó dizendo: “Falta pouco. Falta pouco. Falta pouco.” Até que todo mundo que passa pela estrada tenha de parar e ver o caixão e dizer: “Que excelente carpinteiro.” (EA, 1978, p. 24)

⁸⁷ “[...] signals the idealized model of integrated art and social praxis put forth by avant-gardists bent on exploding conventions of ‘art’ as an autonomous social institution.”

⁸⁸ Adiantamos que essa caracterização é extraída de *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger, o qual será mencionado mais abaixo.

ser descrito em termos radicalmente artísticos, porém, sem qualquer consciência das implicações sociais. Retomaremos esse episódio mais à frente.

A loucura de Darl e sua entrega ao hospício devem-se à sua postura esteticista, que encara o ato artístico como completamente autônomo da sociedade. Já o caixão feito por Cash, figura da obra de arte, ao entrar no fluxo dos objetos deixa-se inquirir acerca de sua função e, até certo ponto, justifica-se enquanto objeto. Os polos, assim, se invertem: o autocentrado Cash, completamente absorto em sua obra, revela-se um artista preocupado com a função; o intervencionista Darl, engajado e performático, mostra-se autor de uma obra fechada em si. Nesse sentido, Faulkner parece testar os limites da autonomia e buscar, no duelo entre as duas forças, um equilíbrio satisfatório entre forma e função. Ou seja, em última análise Faulkner parece pender para Cash, mas efetivamente se torna Darl por conta da dissonância do poder estético colocado em ação na linguagem do romance.

O embate dramatizado pelos personagens figura como a resposta de Faulkner no debate cultural na virada dos anos 1930, no qual se questionava – diante da pauperização proveniente da queda da bolsa – a obra de arte autônoma e se advogava pela literatura engajada (cf. ATKINSON, 2006, p. 22-23). Vale ressaltar que a queda da bolsa de valores abriu caminho para os defensores de um realismo social revitalizado aderirem à causa avant-garde com fervor, o que exacerbou as tensões no âmbito do modernismo. A virada de Faulkner para práticas formais que tematizassem essas tensões em seu âmbito interno, como realizado em *Enquanto agonizo*, é influenciada por um debate acalorado em um momento crucial da história cultural (e econômica) norte-americana.

Não se pode deixar de notar que Atkinson assume os pressupostos de Peter Bürger, expostos em *Teoria da vanguarda* (1993 [1974]): o modernismo é considerado como um empreendimento puramente estético, enquanto a vanguarda representa uma missão fundamentalmente revolucionária e contra-cultural, cujo antagonista é a instituição social da arte conforme produto da ascensão da burguesia. O propósito principal da vanguarda não é a busca de inovação dentro do perímetro artístico, mas a rasura completa das fronteiras, a qual permitiria a restauração dos laços entre a arte e a realidade social. Para Atkinson, fica patente que a autonomia funciona de modo a induzir ideologicamente um tipo de falsa consciência: a crença de que a separação entre

arte e práxis social não é um arranjo da sociedade, mas uma função inerente da natureza da própria arte (cf. ATKINSON, 2006, p. 18).

A linha de interpretação apresentada consegue elencar asserções interessantes e propor uma hipótese ordenadora para o romance. No entanto, padece de um ponto cego específico: o esforço para encontrar representações de posturas estéticas na dinâmica entre os personagens, em seus momentos corriqueiros, patina na prática insípida da mera identificação e descrição de simbologias e, em sua vertente forte, resvala na dependência da flexibilidade na transmutação um tanto aleatória dos termos como forma de sustentar o argumento. Nesse sentido, mesmo com a aparência “up-to-date”, a linha em questão parece ter uma intuição menos autêntica do que aquela das abordagens anteriores à consolidação institucional da crítica *faulkneriana*. Irving Howe é um exemplo:

Menor em alcance do que outros romances importantes de Faulkner, falta em *Enquanto agonizo* a consistência trágica de *O som e a fúria*, a grandeza de *Absalão, Absalão!*, o poder de *Luz em Agosto*. Mas ele brilha em seus próprios méritos: uma simpatia soberba pelo humilde e o incoerente, uma crença implícita de que a vida espiritual de um Darl Bundren pode ser tão importante quanto a de um Lambert Strether, uma disponibilidade da parte de Faulkner em mergulhar em pessoas radicalmente diferentes de si mesmo. Veja – ele parece dizer – veja a capacidade para o sofrimento e para a dignidade que os seres humanos possuem, até mesmo os mais absurdamente miseráveis deles! (HOWE, 1991, p. 189)⁸⁹

Embora a interpretação do crítico mostre-se devedora, sobretudo em sua parte final, do discurso de Faulkner de aceitação do prêmio Nobel, a análise em linhas gerais pode ser vista como correta e, conforme avançamos no argumento, aos poucos percebemos que estamos sendo preparados para o arremate: “Um épico americano, *Enquanto agonizo* é uma tragédia humana e um farsesco interiorano. A maravilha é que,

⁸⁹ Smaller in scope than Faulkner’s other important novels, *As I Lay Dying* lacks the tragic consistency of *The Sound and the Fury*, the grandeur of *Absalom, Absalom!*, the power of *Light in August*. But it shines with virtues distinctly its own: a superb sympathy for the lowly and incoherent, an implicit belief that the spiritual life of a Darl Bundren can be as important as the spiritual life of a Lambert Strether, a readiness on Faulkner’s part to immerse himself in people radically unlike himself. Look – he seems to be saying – look at the capacity for suffering and dignity which human beings have, even the most absurdly wretched of them!

para que pudesse ser um, tinha que ser o outro” (HOWE, 1991, p. 191)⁹⁰. Note-se que está inferido na afirmação de Howe o fato de a obra ganhar em ressonância ao trazer ao primeiro plano representacional os fazendeiros brancos pobres; da perspectiva deles, veremos adiante, mais do que a representação temporal de um possível natural de pauperização do Sul ou a presença de uma camada temporal radicalmente presentista contida na encenação de um debate cultural do momento, descortina-se uma alteração mais ampla, significativa e permanente na vida social do Sul.

A Nova Jerusalém é uma vitrine recheada de mercadorias

Vimos que a crítica tem dificuldade em lidar com a profusão de perspectivas da qual se constitui *Enquanto agonizo*. A tendência geral é a busca de ordenação, segundo noções meta-artísticas oriundas do contexto cultural. Mas esses caminhos interpretativos tendem a perder de vista a especificidade contextual da experiência evocada pela obra. É interessante notar que o fato de desconsiderarem-se aspectos que ocupam o núcleo da literatura de Faulkner não é algo intrínseco ao modelo de abordagem. John Matthews (1992), por exemplo, consegue ir mais longe do que Ted Atkinson, mesmo partilhando do mesmo investimento simbólico. O mesmo acontece em uma tendência marcante nos estudos da obra de Faulkner: a corrente psicanalítica.

Doreen Fowler (2000, p. 48-63) é um exemplo da apreciação da obra pelos olhos da psicanálise. Em síntese, a autora aponta que a família Bundren encena o imperativo ético de romper o imaginário (identificado na relação mãe-criança) para alcançar o simbólico (a cidade de Jefferson). Addie se rebela contra a lei paterna, contra a ordem social repressora, e é sistematicamente excluída e trocada por objetos substitutos (o cavalo, o peixe e, até mesmo, o caixão). A vingança pela negação de Addie (enquanto emblema do imaginário) por sua família é a imputação da jornada fúnebre. Esse escopo permite que Fowler identifique todo um complexo de imagens: Jewel é a representação da vontade de fusão com a mãe, do retorno ao estado anterior à cisão do referente; Cash, por sua vez, tenta restabelecer a ligação original, mas acaba por assumir-se como

⁹⁰ “An American epic, *As I Lay Dying* is human tragedy and country farce. The marvel is, that to be one it had to be the other.”

substituto da ordem paterna; e Darl, tendo sido rejeitado pela mãe, encontra-se em uma situação preliminar à cisão, está alheio à ordem paternal, sua situação em certo sentido é similar à de Addie. A vingança, entretanto, é apenas parcialmente bem-sucedida, pois, a família encontra novos substitutos que os possibilitam se afirmarem na ordem paternal. É por isso que Darl, ao final do percurso, precisa ser sacrificado pela família: não tendo renunciado a mãe, pois fora renunciado antes por ela, não participa da lei paternal. A leitura psicanalítica consegue propor uma ordem para a abundância de perspectivas. Contudo, esse modelo interpretativo tende a extrapolar figuras atemporais de um romance bastante particular. Perde-se completamente de vista o contexto sulista, a demarcação temporal, o espectro social.

Malcolm Cowley, o qual era tudo menos psicanalista, consegue conectar o procedimento psicanalítico com uma visada social impactante ao considerar que o romance *Santuário* (1931) “é um exemplo do método freudiano virado ao avesso, repleto de pesadelos sexuais que são, na verdade, símbolos sociais. De alguma forma, está conectado na mente do autor com o que ele compreende como a violação e corrupção do Sul” (COWLEY, 1977, p. xxii)⁹¹.

Porém deixando de lado as inconsistências presentes nas linhas de maior destaque na abordagem do romance, voltemos nossa atenção a essa excêntrica jornada familiar. Os Bundren parecem seguir uma espécie de imperativo categórico inerente que os coloca em movimento rumo a Jefferson. Mesmo diante dos valores e ideais do Velho Sul, ligados à família e à honra, que os Bundren evocam como justificativa para o cumprimento do último desejo de Addie, é pouco provável que a empreitada ocorresse se não houvesse uma série de interesses individuais em jogo. Ainda assim, tendo em vista a desproporção entre a necessidade de cumprimento da promessa e os desastres que se acometem sobre eles, mesmo os interesses individuais escusos não parecem fortes o suficiente para impelir a jornada. É como se houvesse um determinismo que os movimentasse, uma força da qual não se pode escapar. Há registro parecido na própria ficção de Faulkner; o movimento realizado pelos Bundren lembra aquele feito pelos escravos que foram libertos pela tropa do General Sherman, em *Os invencidos* (1938), os quais seguem obstinadamente a estrada em direção ao rio, crentes de que encontrarão o seu Jordão:

⁹¹ “[*Santuário*] is an example of the Freudian method turned backward, being full of sexual nightmares that are in reality social symbols. It is somehow connected in the author’s mind with what he regards as the rape and corruption of the South.”

[...] They were singing, walking along the road singing, not even looking to either side. The dust didn't even settle for two days, because all that night they still passed; we sat up listening to them and the next morning every few yards along the road would be the old ones who couldn't keep up any more, sitting or lying down and even crawling along, calling to the others to help them; and the others – the young ones – not stopping, not even looking at them. Going to Jordan, they told me. Going to cross Jordan – (FAULKNER, 1990, p. 380-381)⁹²

Apesar do ímpeto parecido, há diferenças enormes entre os passos perseverantes dos escravos libertos rumo ao rio e a marcha dos Bundren em direção a Jefferson. A primeira cena, apesar de não possuir tensão, de ser muito segura de si, como uma massa que se movimenta de modo uniforme e coeso, é motivada pelo êxtase e alívio proporcionados pela liberdade a tanto almejada. Se quiséssemos defender o indefensável poderíamos, inclusive, aventar que a representação sem matiz, é uma espécie de aproximação mimética da sensação de liberdade, a qual se sobrepõe a qualquer preocupação acessória. Mas o nosso interesse não é a defesa de *Os invencidos*; queremos, outrossim, levantar um questionamento análogo em relação aos Bundren: o que explica o seu avanço obstinado rumo a Jefferson?

O trajeto dos Bundren vai além do percurso entre a sua propriedade e Jefferson. Os personagens partem da experiência da terra inóspita, castigada – do Velho Sul – para uma jornada rumo à esperança, rumo àqueles objetos que corporificam as mais altas expectativas de dignidade (o gramofone, a dentadura, as pílulas abortivas, o trenzinho elétrico, etc.), partem em direção à modernização, aos benefícios prometidos pela sociedade industrial e técnica; partem em direção à sua inserção no mundo moderno – o Novo Sul. Entre a nostalgia da terra que ficou para trás e o compromisso de alcançar o moderno, parecem mais empurrados, arrastados, obrigados a cumprir com uma determinação que os escolheu e lhes tolheu de supetão, do que conscientes do que os aguarda – é o movimento inexorável da história. Não à toa a morte os motiva e acompanha. Mais do que uma viagem espacial, vê-se que estamos diante de uma

⁹² Tradução: [...] Eles estavam cantando, caminhando pela estrada cantando, nem mesmo olhando para os lados. A poeira sequer baixou por dois dias, porque durante a noite inteira eles ainda passavam; nós sentamos para ouvi-los e na manhã seguinte a cada punhado de jardas ao longo da estrada seriam os velhos que aguentariam continuar mais, sentando ou deitando e até mesmo rastejando, chamando os outros para ajuda-los; e os outros – os mais novos – sem parar, nem mesmo olhando para eles. Indo para o Jordão, eles me disseram. Indo cruzar o Jordão –

jornada temporal (partem de um espaço de experiência para um horizonte de expectativas, se tomarmos a narrativa como uma alegoria; mais uma vez estamos diante de uma espacialização do tempo – ou de uma temporalização do espaço: a reminiscência – periférica – *à la* “Bundren do Velho Sul como o atraso” e o “fervor moderno de Jefferson como o moderno”). Porém, nessa terra prometida à qual foram arrastados, não encontrarão refrigério. As esperanças se revelam falsas, os milagres da mercadoria são apenas uma nova espécie de sujeição. Os sacrifícios do percurso são irreparáveis e a alegria histórica da chegada ao destino é vazia de sentido. Não à toa o seu destino é o cemitério. Não à toa deparam-se face ao desespero. O Novo Sul, com a recém-inauguração de sua vitrine inebriante de mercadorias, é apenas uma nova forma de privação e opressão incorporada aos resquícios do Velho Sul que carregam nos ombros. E retornam sabendo que nem origem e nem destino os acolhe.

Uma figuração da tensão entre forma e função, ou seja, da afirmação do caráter de autonomia, aparece na constante disputa entre as esferas individuais e coletivas, a qual tem ressonância óbvia no domínio econômico. Aqui é possível traçar diversos paralelos: o modernismo, enquanto autodeterminação e declaração de autonomia, como sintoma do avanço da lógica da mercadoria e da cultura de massas; a tensão entre propriedade privada e sentido comunitário; a ação individual enquanto investimento e a implicação civil no prejuízo ou lucro; no âmbito da obra, a tensão entre texto e contexto. Se, ao final do romance, Faulkner pode despontar como conservador, ao constataremos que a iniciativa privada sobressaiu ao interesse coletivo, em um segundo momento nos damos conta de que essa consideração está mais para uma primeira impressão. O triunfo parcial e excludente da iniciativa privada revela-se amargo: Anse, o único que nada arriscou e nada perdeu (no âmbito individual, certamente), é também o único que é completamente satisfeito pelo trabalho coletivo (consegue a dentadura e a nova esposa). Os demais, além dos prejuízos irreparáveis (Cash se vê amputado, Jewel perde seu cavalo, Dewey Dell não alcança sucesso no aborto, Vardaman não é recompensado com o trenzinho elétrico, Darl é acometido ao hospício), se veem com uma compensação pouco satisfatória (as bananas), quase que um prêmio de consolação. Em suma, o esforço coletivo, quando dissimulado e fomentado por manobras rumo ao interesse puramente pessoal (quando já imbuído ou deslumbrado pela lógica da mercadoria), tende a se reverter em lucro para a parte mais sagaz e prejuízo para os mais fracos e ingênuos.

Mas vejamos outra figuração do mesmo dilema. Luis Mainar (1999, p. 61-73), ao discutir *O som e a fúria* inspirado em uma espécie de estética da recepção, busca relacionar o romance com o contexto histórico que possibilitou sua produção. Para tanto, o autor efetua um levantamento da situação econômico-social nos Estados Unidos da década de 1920 para, em seguida, pensar o romance em contraposição a esse cenário. O crítico salienta a crescente industrialização e urbanização, a mercadorização da cultura, a centralização da cidade e o enfraquecimento das sociedades rurais, a valorização da visão de mundo da classe-média urbana através da propaganda e, principalmente, a mudança nos padrões sexuais vigentes na sociedade, com ênfase para a liberação sexual feminina, tudo isso remetendo para uma nova ordem social pautada na tensão entre o novo e o velho.

Os pontos mais interessantes da análise de Mainar, no entanto, estão em dois *insights*. O primeiro diz respeito a uma leitura algo que barthesiana da personagem Caddy. O autor interpreta a personagem como um texto que, ao longo do romance, será lido pelos irmãos Compson; as seções de cada um dos irmãos Compson são, portanto, performances de leituras apresentadas ao leitor, que deve compreender que está diante de leituras e realizar uma leitura das leituras – o que na compreensão de Mainar equivale a interpretar as seções como representações dos pontos de vista e problemáticas sociais de seu contexto de fundo. O interessante desse *insight* – e que não é explorado pelo autor – é a percepção de que ao ser interpretada como texto, Caddy se torna uma analogia ao romance e, na dinâmica das leituras de seus irmãos, responde com uma indeterminação que aponta para a complexidade constitutiva da obra.

Seguindo essa trilha, e tentando ultrapassar a horizontalidade de uma leitura barthesiana rumo a um vislumbre de uma noção de profundidade, seria possível pensar em uma analogia entre o efeito dos atos da leitura de Caddy pelos irmãos Compson e a leitura do próprio romance pelo leitor. A dinâmica de leitura aqui envolvida indicaria que, se de um lado, as predicações elencadas por cada um dos irmãos a respeito de Caddy são muito mais reveladoras acerca dos próprios irmãos do que a respeito do objeto da predicação, Caddy; por outro, o mesmo pode ser atribuído às diversas leituras e tentativas de apreensão do romance. Assim, a Caddy afetuosa, ligada a uma série de sensações naturais (“She smelled like trees”) que surge da seção de Benjy denuncia o modo como esse narrador-leitor se relaciona com a realidade ao seu redor; a Caddy proveniente da seção de Quentin, escandalosa, inclinada ao sexo, às aventuras amorosas

fáceis, figura de negação da moral e dos valores sociais tradicionais, revela muito sobre a dificuldade de Quentin em lidar com a desestabilização causada pela passagem de uma cultura baseada no regime aristocrático para uma cultura capitalista calcada na industrialização e na liberação do indivíduo; a Caddy que emerge da seção de Jason carrega as marcas do egoísmo, das ações extremamente calculadas, do interesse e oportunismo que, no fundo, não passam das características mais evidentes em Jason, fortalecidas pela sua assimilação da lógica da nova ordem social.

Em um segundo momento, seguindo pontuações críticas do marxismo e de Slavoj Žižek, Luis Mainar interpretará a figura de Caddy pela lógica do fetichismo da mercadoria: Caddy será identificada como um espelhamento do fetichismo da mercadoria ascendente na sociedade norte-americana da década de 1920, pois, enquanto a mercadoria torna-se o repositório da expressão da individualidade, inclusive com uma destacada ênfase sexual, Caddy aparece como um objeto fetichizado por seus irmãos, que condensa em sua figura – aquela específica que emerge em cada seção –, a expressão da individualidade mais latente, e menos aparente, de cada um deles. Mainar ligará a noção de fetichização da personagem Caddy às noções de gênero e classe: a desestabilização provocada por Caddy no seio da família Compson advém da personagem condensar a liberação sexual feminina com o comportamento atribuído às classes subalternas; portanto, Caddy é o real que insiste em se fazer presente e que, por seu caráter insustentável tanto na sociedade pré-capitalista – dominadora e com papéis de gênero marcadamente fortes – quanto na sociedade capitalista – centralizadora, imperialista –, precisa ser fetichizada (conforme a lógica da mercadoria nessa última) para ser de alguma forma compreendida no contexto familiar.

A consideração de Ted Atkinson a respeito de *Enquanto agonizo* poderia ser estendida também, a exemplo da consideração de Luis Mainar, para a lógica da mercadoria presente na fetichização de Caddy por seus irmãos. O autor afirma: “Em cada instância, o romance de Faulkner mostra como o desejo de comprar bens e serviços, o anseio por ‘apenas uma forma para preencher uma falta’ (p. 172), alimenta o motor do que pode ser chamado de economia familiar dos Bundren” (ATKINSON, 2006, p. 25)⁹³. A Caddy fetichizada não é suficiente para apaziguar o tormento dos irmãos Compson; e nenhuma mercadoria (principalmente enquanto corresponsável)

⁹³ “In each instance, Faulkner's novel shows how the desire to purchase goods and services, the longing for ‘just a shape to fill a lack’ (p. 172), fuels the engine of what can be called the Bundren familial economy.”

seria capaz de aplacar o peso do mundo em colapso colocado sobre os ombros dos irmãos Bundren.

Consciência de classe (quase, mas ainda não)

Com o Sul em crise, as pequenas fazendas de subsistência familiar entraram em declínio, muitas famílias abandonaram suas regiões em um verdadeiro desespero econômico, outras buscaram novas formas de subsistência nas cidades (Snopes, por exemplo) ou aderiram ao sistema de arrendamento (cf. MATTHEWS, 2012, p. 143-153). Os Bundren fazem parte dos pequenos agricultores que resistiram e permaneceram em suas terras, tenazes, mas resignados; o fato de suas propriedades estarem localizadas em terreno montanhoso e pouco fértil certamente favoreceu a permanência, pois, não conseguiriam passar a propriedade para frente. De qualquer forma, o modo típico de vida destes agricultores já não tinha mais espaço na paisagem social.

A situação de desalento à qual são inescrupulosamente condenados é acompanhada de uma alienação irredutível. Conforme comenta John Matthews, “em seus esforços desesperados para salvar um modo de vida condenado, os agricultores eram frequentemente levados a remédios autodestrutivos” (2012, p. 145)⁹⁴. Vernon Tull, por exemplo, um dos vizinhos remanescentes dos Bundren, vendeu a maior parte da madeira de sua terra não arável para arcar com os custos de uma hipoteca. Matthews adiciona que “é como se toda a ordem natural das coisas fosse invertida, com a agricultura sendo um mero apoio para atividades comerciais” (2012, p. 145)⁹⁵. E o autor arremata, ressaltando o absurdo inescapável da situação: “E é ainda mais irônico que a extração de madeira deva subsidiar os agricultores, já que ela realmente contribui para os desastres ‘naturais’ que acontecem com eles, com as empresas madeireiras

⁹⁴ “In their desperate efforts to save a doomed way of life, farmers were often driven to self-destructive remedies.”

⁹⁵ “It’s as if the whole natural order of things has gotten reversed, with farming a mere support for commercial activities.”

desmatando o campo e deixando-o exposto a enchentes repentinas” (MATTHEWS, 2012, p. 145-146)⁹⁶.

Anse Bundren está ciente da ironia mordaz de sua situação marginalizada:

Nowhere in this sinful world can a honest, hardworking man profit. It takes them that runs the stores in the towns, doing no sweating, living off of them that sweats. It aint the hardworking man, the farmer. Sometimes I wonder why we keep at it. It's because there is a reward for us above, where they cant take their autos and such. Every man will be equal there and it will be taken from them that have and give to them that have not by the Lord. (AILD, p. 110)

A respeito dessa passagem, John Matthews comenta que “Anse expele o ressentimento da classe trabalhadora, embora seja um pouco míope em identificar o adversário”. Embora caracterizar a falha na conclusão do diagnóstico de Anse como “um pouco míope” aparente ser bastante forçoso e brando, em seguida o crítico destaca o erro de cálculo em atribuir somente aos banqueiros e comerciantes de Jefferson a exploração implacável de agricultores como os Bundren, pois, “é o sistema econômico nacional que historicamente relegou a agricultura sulista a uma fonte colonizada de matéria-prima para as metrópoles do Norte do império industrial e comercial global” (MATTHEWS, 2012, p. 146)⁹⁷. É aqui que está a força do romance: condensar nos Bundren os efeitos do avanço do capitalismo (agrário e de mercado) sobre o Sul sem deixar de reconhecer o vínculo profundo entre Norte e Sul.

Mas os pequenos agricultores não são os únicos surrupitados por um sistema de exploração constante e predisposto a atualizar-se quaisquer que sejam os contextos locais. Os negros libertos padecem de situação ainda mais degradante nas diferentes fases desse processo. Na escala das classes sociais do Sul, a hierarquia coloca os pequenos agricultores em situação muito mais próxima aos negros do que aos brancos remediados, quer seja por pertencerem à nova ordem social ou por serem os

⁹⁶ “And it's all the more ironic that logging should subsidize farmers, since it actually contributes to the “natural” disasters that befall them, with logging companies stripping bare the countryside and leaving it open to flash floods.”

⁹⁷ “Anse vents working-class resentment here, though he's a little myopic in identifying the adversary.” / “[...] it's a national economic system that historically positioned Southern agriculture as a colonized source of raw material for the Northern metropolises of global industrial and commerce empire.”

remanescentes da antiga aristocracia sulista. A esse respeito, é interessante voltarmos ao episódio do incêndio realizado por Darl no celeiro de Gillespie.

Conforme explicado por Richard Godden, “o incêndio do celeiro feito por Darl ‘enegrece’ coletivamente os Bundren”. Logo na seção seguinte do romance, de Vardaman, o ato incendiário de Darl encontra reverberação, pois, Vardaman observa que a perna de Cash, a qual está “engessada” em concreto, “se tornou negra” [turned black], a qual é associada às costas queimadas de Jewel, que foram tratadas com manteiga e fuligem [butter and soot], são vistas por Vardaman como “um pé de negro” [a nigger’s foot] e “costas de negro” [a nigger’s back]. Acontece o processo inverso ao adentrarem a cidade de Jefferson, quando são instigados pela reação dos transeuntes por conta do forte odor e Jewel, “como se estivesse cego naquele momento”, toma brancos por negros (cf. GODDEN, 2015, p. 240)⁹⁸.

Voltemos ao incêndio do celeiro. Godden explica o sentido social da ação de Darl, a qual vai muito além do mero prejuízo material em seu sentido simbólico:

Os Bundrens enegrecidos: Darl queima o celeiro de Gillespie ostensivamente para queimar o corpo muito decomposto de Addie dentro dele, embora se possa pensar que o seu propósito muda quando se reconhece que queimar um celeiro no Mississippi, entre 1880 e 1930, era se comprometer em um ato abertamente político e secretamente racial. Os meeiros negros, presos ao pé da escala hierárquica agrícola de um só degrau, poderiam, em desespero, queimar a propriedade de seu proprietário. (GODDEN, 2015, p. 240)⁹⁹

A situação desfavorecida dos Bundren, situação típica dos brancos pobres, os quais trabalham arduamente para alcançar no máximo uma subsistência parca, assistindo com amargura os mecanismos legais e comerciais favorecerem continuamente a elite branca, os grandes proprietários, em detrimento dos trabalhadores cotidianamente e ininterruptamente exauridos de sua vitalidade, faz com que eles se aproximem dos negros. Não é fortuito que o ato de resistência, a manifestação de

⁹⁸ “[...] Darl’s arson collectively blackens them [the Bundrens].”

⁹⁹ “The blackened Bundrens: Darl burns Gillespie’s barn ostensibly to burn Addie’s much-decayed body within it, though his purpose may be thought to shift once it is recognized that to burn a barn in Mississippi, anywhere between 1880 and 1930, was to engage in an overtly political and covertly racial act. Black sharecroppers, trapped at the foot of tenancy’s one-runged agricultural ladder, might, in desperation, burn the property of their landowner.”

protesto utilizado por Darl, o mais perceptivo dos Bundren, seja um ato típico dos negros. Diante de um “passado escravista, sofrendo com uma Depressão arrasadora e um processo de modernização que multiplicam as ansiedades sociais, a tomada de consciência desses brancos pobres no ‘Novo Sul’, de Faulkner, gera violência e desespero [...]” (MOREIRA, 2012, p.79). É possível aventar, inclusive, que essa aproximação chega a ser mais decisiva para a condenação de Darl ao hospício do que o dano à propriedade privada. Há, aqui, o início de uma consciência de classe que alinha e tende a irmanar os diversos grupos de expropriados.

A consciência do desfavorecimento dos brancos pobres diante da camada branca rica fica ainda mais evidente com os efeitos do Selective Draft Act de 1917 que previa em sua cláusula de isenção de agricultores a liberação de jovens dedicados ao trabalho agrícola essencial do alistamento militar para a Primeira Guerra Mundial. Entretanto, na prática essa cláusula apenas beneficiou filhos de grandes fazendeiros, tendo em vista que o critério principal para ser beneficiário da isenção era a capacidade de produção substantiva para abastecer o mercado, sendo assim pequenos fazendeiros como os Bundren não eram contemplados pelo ato (cf. GODDEN, 2015, p. 241). Jeanette Keith comenta que “homens pobres de ambas as raças” “[descobrimo] que o regulamento do governo não respeitava sua condição de agricultores” “[foram] levados à rebelião pela implementação do projeto na região” (2001, p. 1345-1352)¹⁰⁰. A autora complementa que, as regulações indiscutivelmente prejudiciais aos pobres, fizeram com que “os homens brancos nominalmente dominantes” passassem a empregar “os mesmos métodos de protesto usados pelos negros desprovidos de direitos”: “evasão¹⁰¹, postergação e deserção¹⁰²”. A menção feita por Liman da participação de Darl na Primeira Guerra Mundial também nos leva a crer que Darl acabou por desertar. Nesse sentido, Richard Godden destaca que o incêndio do celeiro adquire um significado duplo: por um lado e de modo mais imediato, trata-se da expressão do conflito racial e da proximidade da tomada de consciência dos brancos pobres; por outro, a explosão desproporcional do celeiro, como se estivesse repleto de pólvora, é uma imagem

¹⁰⁰ “[...] poor men of both races” “[finding] that the government regulation did not respect their status as farmers” “[were] pushed to rebellion by the implementation of the draft in the region.”

¹⁰¹ Um exemplo eloquente de evasão, posicionado contra esse mesmo cenário de fundo, é o conto “The Tall Men”, o qual foi analisado de modo detalhado e profundo por Paulo Moreira (2012).

¹⁰² “[...] nominally dominant white men” / “the same methods of protest used by disenfranchised blacks”: “evasion, foot-dragging and desertion.”

eloquente das trincheiras da Primeira Guerra. Essa justaposição reforça, também, a descrição cubista do incêndio destacada por Atkinson.

Mas logo descobrimos que a utopia não vingará. A crescente consciência de classe é rechaçada pelo alinhamento racial e Darl é sentenciado como louco. Os Bundren parecem ter considerado que “a solidariedade racial talvez valha mais que as diferenças de classe abismais entre proprietário [brancos abastados, de modo geral] e sitiante [brancos pobres; *white trash* no jargão sulista].” (MOREIRA, 2012, p. 116)¹⁰³. Entre as duas fronteiras, a de classe e a de raça, a racial permanece ainda a intransponível.

E há um novo complicador nesse cenário conturbado: agora, o aparecimento do mundo da mercadoria gera um fetichismo inebriante e desarticulador. A crítica ao sistema social sulista que vinha sendo construída é, finalmente, aplacada pelo encanto das mercadorias: o desejo coletivo de mudança social que vinha aos poucos ganhando forma se transforma na vontade individual de consumo, de participação no mundo da mercadoria.

Nesse circuito temos o que Howe chamou anteriormente de “a sensitive recording of character change”. Através do percurso temporal dos Bundren rumo a Jefferson, vivenciamos através do embate conflituoso dos fluxos de consciência a captação ou a revelação de uma mudança latente: a instituição familiar supostamente unida revela o seu esfacelamento que, se certamente era algo preexistente, no desenrolar da jornada torna-se explícito; vemos a transformação de aspirações coletivas em interesses radicalmente individualistas; e, finalmente, vemos a elaboração do ressentimento dos brancos pobres rumo à consciência de classe que, próximo à sua objetivação, rescinde ao alinhamento racial. Trata-se, em suma, de uma sintaxe da história: o sujeito mobiliza a ação que redundaria na transformação social, mas o resultado do processo ainda-em-fase-de-enunciação é podado em seu desenvolvimento, retornando à situação anterior.

¹⁰³ A citação provém da análise feita por Paulo Moreira do conto “Wash”, desenvolvida no capítulo 8, “Órfãs de dinheiro: ‘Wash’, de William Faulkner” (p. 114-124), de seu livro *Modernismo localista das Américas* (2012). A leitura do crítico, extremamente interessante, explora o alinhamento de brancos pobres e brancos abastados através da bandeira da discriminação racial, mobilizada de modo a obscurecer a discrepância abismal entre classes sociais no Sul. Wash Jones, de certa forma e diferentemente dos Bundren, alcança uma consciência social que o coloca irremediavelmente diante de sua situação desfavorecida.

A jornada dos Bundren de sua propriedade em definhamento a Jefferson é um percurso rumo à imersão na urbanização. A temporalidade aqui, para muito além dos dias do trajeto, ou seja, mais do que o tempo cronológico, é social: é a saída do capitalismo agrário rumo ao capitalismo de mercado; a cada dia, a cada novo passo desnudam-se os conflitos que testemunham para a derrocada da vida que ficou para trás rumo à subsunção ao reino das mercadorias. É o tempo que tenta se precipitar, acertar os ponteiros, na vontade de integração na modernização e urbanização já em expansão como processos globais. O surgimento de um potencial revolucionário é aplacado pela oferta de adesão, ainda que totalmente insuficiente, ao mundo do consumo.

A cidade representa novas oportunidades para o consumo: o trem de brinquedo que Vardaman quer, mas também os dentes postiços que Anse cobiça, a medicação para aborto almejada por Dewey Dell, o grafofone que Cash deseja, até mesmo as bananas importadas que substituem os produtos menos atingíveis. Alguns desses produtos são conhecidos pela primeira vez pelos Bundrens em virtude dos catálogos de venda por correspondência, que chegam por estradas pavimentadas recentemente construídas. Os Bundrens foram contatados pelo mundo moderno, sendo que a consequência não menos traumática foi o alistamento de Darl no exército para se juntar às tropas que lutavam na França. (MATTHEWS, 2012, p. 146-147)¹⁰⁴

Entretanto, a cooptação ao mundo da mercadoria não ocorre sem tentativas de resistência, ainda que completamente tímidas e sem efeito duradouro. Além de Darl, Cash também exibe sua própria tentativa de resistência à mercadorização, ao permitir que o seu trabalho flua livremente e sem limites na elaboração do caixão de sua mãe. Decerto, “é precisamente porque ninguém verá ou se importará com a qualidade da obra que Cash está tão determinado em fazer corretamente, trabalhando como um joalheiro em placas de ouro” que ele pode imprimir essa liberdade ao seu trabalho. De qualquer modo, “construir um belo objeto destinado a nunca entrar na circulação econômica constitui-se no idealismo da arte de Cash, e funciona como uma afirmação contra a

¹⁰⁴ Town represents new opportunities for consumption: the toy train Vardaman wants, but also the false teeth Anse covets, the abortion medication Dewey Dell has been sent for, the graphophone Cash longs for, even the imported bananas that substitute for less attainable goods. Some of these products are first known to the Bundrens by virtue of the mail order catalogues that find their way down recently constructed paved roads. The Bundrens have been contacted by the modern world, not the least traumatic consequence of which has been Darl's drafting into the army to join the troops fighting in France.

capitalização de todo trabalho” (MATTHEWS, 2012, 147)¹⁰⁵. Ao mesmo tempo, ao longo do romance Cash se mostra um ardoroso defensor da propriedade privada, de uma ética rígida de trabalho e da funcionalização das atividades sociais.

Conforme Matthews destaca, “o que faz de *Enquanto agonizo* um romance tão perturbador é que Faulkner habilmente compreende os desejos contraditórios e as emoções provocadas pela modernização” (MATTHEWS, 2012, p. 148)¹⁰⁶. Ainda de modo mais contundente do que *O som e a fúria*, *Enquanto agonizo* demonstra que “Faulkner pode ver [...] claramente como a perda de um estilo de vida estimado por um grupo na verdade fornece oportunidades desesperadamente procuradas por outros”, dessa forma é possível afirmar que o autor “capta a ambivalência grotesca provocada pela modernidade: uma sensação de luto e aventura ao mesmo tempo; de orfandade e independência; de auto-mercadorização e afirmação como consumidor.” (MATTHEWS, 2012, p. 150)¹⁰⁷.

Mas, ao mesmo tempo em que *Enquanto agonizo* apresenta de modo exemplar a face cruel do advento de uma economia de mercado para a parcela pobre da população do meio rural, o romance não resvala em uma solução saudosista ou nostálgica. Quando estamos prestes a desejar o retorno do modo de vida anterior, nos deparamos com o monólogo de Addie, já falecida. Descobrimos então que, no rígido sistema moral sulista, a vida de Addie foi continuamente subjugada e expropriada do mesmo modo como os Bundren remanescentes se veem no mundo modernizado. A indicação é de que não basta refrear o processo de transformação econômica do Sul, pois, as contradições do Sul excedem o campo econômico. Finalmente, vislumbra-se uma conexão profunda entre Addie e a terra, tão apreciada pelos agricultores, a qual consequentemente pode ser estendida aos trabalhos desempenhados no campo: “Faulkner descobre a conexão

¹⁰⁵ “It’s precisely because no one will see or care about the quality of the workmanship that Cash is so determined to do it right, to work like a jeweler on the golden boards.” / “To make a beautiful object intended never to pass into economic circulation constitutes the idealism of Cash’s artistry, and it makes a stand against the capitalization of all labor.”

¹⁰⁶ “What makes *As I Lay Dying* so richly unsettling a novel is that Faulkner expertly fathoms the contradictory desires and emotions provoked by modernization.”

¹⁰⁷ “Faulkner can see [...] clearly how the loss of a way of life cherished by one group actually provides desperately sought opportunities for others.” / “Faulkner captures the grotesque ambivalence provoked by modernity: a sense at once of mourning and adventure; of orphan-hood and independence; of self-commodification and consumer empowerment.”

entre o abuso de mulheres e o abuso de trabalhadores agrícolas sob o capitalismo global” (MATTHEWS, 2012, p. 150)¹⁰⁸.

Finalmente, após esse percurso, é possível perceber o quanto *Enquanto agonizo* enseja uma crítica complexa e multifacetada, não deixando de atacar o processo de modernização de modo contundente, mas sem resvalar em uma postura saudosista do passado ou mesmo em uma idealização dos Bundren. Nas palavras de John Matthews:

[...] Enquanto agonizo ilumina o alinhamento dos colonialismos ocidentais: doméstico, do corpo feminino; regional, do sul rural; global, das classes produtoras mundiais. Nas perturbações provocadas pelas transformações modernas, surgem protestos contra a dominação colonial e tornam-se visíveis contradições confusas, mas instrutivas, como a dupla posição de homens como os Bundren que são explorados pelos comerciantes da cidade enquanto tratam suas esposas como mulas. (MATTHEWS, 2012, p. 151)¹⁰⁹

Esse romance exigente articula uma reflexão poderosa a respeito da dicotomia entre o local e o universal, com uma avaliação precisa do espaço de experiência e do horizonte de expectativas do Sul dos anos 1930. Muito mais do que uma jornada pelo tempo cronológico e pelo espaço geográfico, temos o descortinar de prospecções pouco animadoras para o Sul que ao mesmo tempo deixam entrever a persistência de demônios já familiares.

¹⁰⁸ “Faulkner figures out the connection between the abuse of women and the abuse of agricultural laborers under global capitalismo.”

¹⁰⁹ [...] As I Lay dying illuminates the alignment of Western colonialisms: domestic, of the female body; regional, of the rural South; global, of the world-producing classes. In the disruptions caused by modern transformations, protests against colonial domination erupt, and confusing but instructive contradictions become visible, such as the double position of men like Bundren who are exploited by town merchants while treating their wives like mules.

CAPÍTULO 5 – PANORAMA SOCIAL AMPLIADO

A nigger is not a person so much as a form of behavior; a sort of obverse reflection of the white people he lives among.
(Quentin Compson, *The Sound and the Fury*)

Duas formas de medir o tempo

A abertura do romance *Luz em agosto* (1932), com Lena Grove sentada na valeta da estrada aguardando a aproximação da carroça de Armstid, desdobra duas instâncias temporais específicas:

The sharp and brittle crack and clatter of its weathered and ungreaed wood and metal is slow and terrific: a series of dry sluggish reports carrying for a half mile across the hot still pinewiney silence of the August afternoon. Though the mules plod in a steady and unflagging hypnosis, the vehicle does not seem to progress. It seems to hang suspended in the middle distance forever and forever, so infinitesimal is its progress. like a shabby bead upon the mild red string of road. [...] She thinks of herself as already moving, riding again, thinking *Then it will be as if I were riding for a half mile before I even got into the wagon, before the wagon even got to where I was waiting, and that when the wagon is empty of me again it will go on for a half mile with me still in it* (Light, p. 404)

Encontram-se dispostas nesta passagem as indicações de duas temporalidades distintas: o tempo como progressão cronológica e o tempo como duração, ou seja, como experiência com realização plena e intensa, que perdura para além da medida em unidades regulares. O autor amplifica o sentido do tempo como fluidez e como estático. Nas passagens anteriores e subsequentes, Lena antecipa o futuro, rememora passado e se delicia com a observação dos pequenos detalhes do presente.

De acordo com Carolyn Porter, em *Luz em agosto*, “o tempo parece diminuir, aproximar-se, mas nunca chega a atingir a imobilidade. Uma quietude hipnótica envolve

o ‘ruído’ da carroça à medida que se aproxima da figura em espera” (1975, p. 107)¹¹⁰. Há também uma forte tensão entre o som do movimento da carroça e a sua aparência suspensa. Trata-se de uma figuração das tensões que abundam na obra de Faulkner: passado e presente, mobilidade e estagnação, determinismo e liberdade. A autora ressalta que a tensão estabelecida entre o movimento e a imobilidade, entre o passado e o presente, foi interpretada pela crítica inicial do romance como uma incapacidade de resolver o problema colocado pela própria narrativa, porém, é possível abordar o problema ao se definir a tensão fundamental que governa o romance. Por um lado, Faulkner fragmenta, distorce e justapõe diversos intervalos temporais, reconstituindo o passado, o presente e o futuro em uma nova totalidade ordenadora, de modo que os eventos apareçam não cronologicamente, mas de acordo com um princípio de sentidos relacionados: grandes pedaços do passado são interpolados no presente e três histórias separadas são justapostas. Por outro lado, Faulkner parece estar decidido a sustentar o fluxo do tempo, não através de uma série de eventos cronológicos, mas através de uma linguagem que registra o movimento implacável de criaturas em um mundo marcado pela progressão incessante. A partir dessa perspectiva, o mundo de Faulkner está fundamentalmente em movimento e é o seu próprio movimento que o faz persistir (cf. PORTER, 1975, p. 107).

Lena Grove é apresentada pela narrativa em movimento e no capítulo final continua em movimento; é possível dizer que ela persiste em sua jornada por conta de seu movimento incessante, persiste em movimento. Outros personagens da trama, independentemente de seus desfechos, são também apresentados sempre em movimento: é o caso de Joe Christmas, quer seja na mudança de orfanato, no movimento envolvido na adoção e depois na fuga da casa adotiva, em suas perambulagens errantes após sua fuga do domínio dos McEacherns, passando por sua chegada a Jefferson, sua tentativa de fuga e a manobra de escape derradeira após a prisão. O mesmo ocorre com Lucas Burch, o qual foge repetidamente de Lena Grove e está sempre em movimento em Jefferson. Até mesmo os personagens acometidos pela imobilidade ganham novas perspectivas de vida ou são reinseridos na sociedade após retomarem o movimento; é o caso do reverendo Gail Hightower e do funcionário da serraria Byron Bunch.

¹¹⁰ “Time seems to slow down, to approach but never quite to reach immobility. A hypnotic stillness envelops the “clatter” of the wagon as it approaches the waiting figure.”

Tanto o tempo segmentado e embaralhado em um todo reordenado, como o tempo enquanto duração que sustenta a vida, ambos operam em *Luz em agosto*. E a tensão entre continuidade e descontinuidade, baseada no esforço para estruturar o tempo e a necessidade de respeitar seu fluxo infinito, informa tanto o significado do romance quanto sua estrutura (cf. PORTER, 1975, p. 107). Carolyn Porter destaca que “a espacialização do tempo permite a Faulkner desacelerá-lo, acelerá-lo, fragmentá-lo e remontá-lo, até mesmo para detê-lo friamente; mas a sensação de duração confere a esses fragmentos espacializados e distorcidos a continuidade básica que os une” (PORTER, 1975, p. 108)¹¹¹. É importante notar que essa tensão entre o tempo cronológico e o tempo como duração funciona em diferentes níveis da narrativa. De acordo com Porter, é essa tensão que “infunde a linguagem com sua energia peculiar, ajuda a definir o caráter e torna possível a integridade estrutural e temática do romance como um todo” (PORTER, 1975, p. 108)¹¹².

Obviamente, e como é possível que já tenha ficado claro, a distinção de duas temporalidades diferentes realizada por Carolyn Porter remete à distinção de tempo cronológico e tempo como duração realizada por Henri Bergson. A autora explica que Bergson nos vê como separados da duração real por nossa necessidade habitual de espacializar o tempo. Nossos problemas derivam não da incapacidade de escapar do tempo, mas da nossa incapacidade de penetrá-lo. No entanto, isso é apenas uma incapacidade artificial que surge da disposição intelectual de hipostatizar instantes de duração para atuar no mundo externo. Todos nós experimentamos a duração intuitivamente como o movimento contínuo do nosso mundo (cf. PORTER, 1975, p. 110). Na criação de Faulkner, esse dilema entre a pura duração e a imposição de uma malha ao tempo se faz presente na tensão entre a ordem que o próprio romance se esforça para estabelecer a partir dos fragmentos discrepantes e a duração pura que sua linguagem tenta sustentar, nas palavras de Porter: “a tensão entre o movimento incessante de seus personagens e o significado indescritível que eles tentam e não conseguem descobrir” (PORTER, 1975, p. 111)¹¹³.

¹¹¹ “The spatialization of time allows Faulkner to slow it down, speed it up, fragment and reassemble it, even to halt it tenuously; but the sense of duration endows these spatialized and distorted fragments with the basic continuity which welds them together.”

¹¹² “[...] it infuses the language with its peculiar energy, it helps to define character, and it makes possible the structural and thematic integrity of the novel as a whole.”

¹¹³ “[...] the tension between the ceaseless motion its characters variously enact and the elusive meaning they try and fail to discover.”

[...] thinking then it will be as if I were riding for a half mile before I even got into the jag on [...] (AILD)

O modo como Lena se comporta em relação à carroça que se aproxima, destacando que seu som está meia milha à frente de sua aparição, faz com a personagem seja capaz de visualizar-se já na carroça antecipadamente e de realizar a junção desse momento com os diversos outros similares já vividos pela personagem, compondo um todo que é simultaneamente pleno e efêmero, que incorpora o passado no presente de modo significativo, enquanto inclui o futuro. Conforme destaca Carolyn Porter, “o presente de Lena, na verdade, é perpétuo, pois ela também pode pensar em outras carroças no passado sem qualquer alteração em sua atenção”. O fato de Lena estar aberta ao mundo e ao mesmo tempo completamente compenetrada em sua busca faz com que a experiência do tempo como duração desponte de modo pronunciado. A mente de Lena “se move indolente, repentina e suave”, pois, “sua atenção para a vida, como o movimento incessante ao seu redor, mesmo que mínimo, é constante” (cf. PORTER, 1975, p. 8)¹¹⁴. O crítico David Minter destaca que “Lena nunca é ‘por um momento confusa, assustada, alarmada’, comentou Faulkner mais tarde. Tão confiante é ela de sua própria desenvoltura que a pena nunca entra em sua mente, mesmo como algo que ela não precisa” (MINTER, 1996, p. 219)¹¹⁵. Mas esse aspecto essencial da relação de Lena com o tempo possui um lastro social bastante pronunciado, conforme explica Porter:

Lena Grove está abrigada na duração, como ninguém mais no romance pode ser, pois ela é uma mulher fundamentalmente inconsciente do horror implícito em seu mundo. As contingências enfrentadas por Mrs. Armstid são totalmente estranhas a Lena, porque ela não considera o futuro como construído bloco a bloco das possibilidades inerentes a um presente problemático e distinto, nem separa o presente do passado como efeito e causa. A “desrazão e desinteresse tranquilos e calmos” de Lena a dotam da capacidade de existir no intervalo prolongado de um presente perpetuado (p. 16). Sua atenção para a vida nunca é quebrada pela necessidade de deslocar seu interesse de uma preocupação para outra, das

¹¹⁴ “Lena’s present, in fact, is perpetual, for she can also think of other wagons in the past without any shift of attention.” / “Lena’s mind ‘goes idle and swift and smooth’ because her attention to life, like the ceaseless motion around her, while minimal, is constant.”

¹¹⁵ “Lena is never ‘for one moment confused, frightened, alarmed’, Faulkner later remarked. So confident is she of her own resourcefulness that pity never enters her mind even as something she does not need.”

exigências do momento presente para os problemas oriundos do próximo. Mesmo quando o bebê dentro dela chuta, causando um espasmo de dor, “o tempo não parou”, porque o tempo de Lena é contínuo e indivisível no passado, presente e futuro. (PORTER, 1975, p. 25)¹¹⁶

Joe Christmas, do mesmo modo como ocorre com Lena, também está a todo o momento em movimento. No entanto, há uma diferença decisiva entre um e outro. Enquanto Lena vive imersa na duração, Joe Christmas carrega o fardo do movimento obsessivo, da impossibilidade de permanecer parado. Conforme aponta Porter, “alienado tanto da sociedade dos brancos quanto da dos negros, Joe não pode se valer nem das consolações da duração nem da consonância de uma estrutura temporal significativamente ordenada”. Ademais, por estar “alienado tanto do mundo natural quanto do social, Joe existe em um estado de puro *chronos*, um estado de movimento constante marcado apenas pela passagem de minutos, horas, dias” (PORTER, 1975, p. 116)¹¹⁷.

A leitura de Porter, entretanto, ganha em poder descritivo ao aproximar comparativamente os substratos temporais presentes nas experiências de Lena e de Joe. Vale a pena reproduzir a comparação na íntegra:

O contraste entre os modos de antecipação do futuro de Joe e Lena é instrutivo. O futuro e o passado de Lena estão envoltos em um presente perpétuo, do qual ela antecipa o futuro e recorda o passado não como estados distintos, cada um causando o próximo, mas como as fases indistinguíveis de um fluxo contínuo. Assim, a sensação de estar na carroça, mesmo a de ter estado na carroça, não perturba o presente, mas parece fluir dele sem uma pausa no tempo. O presente de Joe, no entanto, é aqui definido por um padrão imposto a ele como se fosse passado, de modo que ele não pode, realmente, antecipar

¹¹⁶ Lena Grove is ensconced in duration as no one else in the novel can be, for she is a woman fundamentally unconscious of the horror implicit in her world. The contingencies faced by Mrs. Armstid are totally alien to Lena, because she does not regard the future as built up block by block out of the possibilities inhering in a problematic and distinct present, nor does she separate that present from the past as effect and cause. Lena's "tranquil and calm unreason and detachment" endow her with the capacity to exist in the extended interval of a perpetuat present (p. 16). Her attention to life is never broken by the need to shift her interest from one concern to another, from the demands of the present moment to the encroaching problems of the next. Even when the baby inside her kicks, causing a spasm of pain, "time has not stopped," because Lena's time is continuous and indivisible into past, present, and future.

¹¹⁷ “Alienated from both black and white societies, Joe can avail himself of neither the consolations of duration nor the consonance of a meaningfully ordered temporal structure. / [...] Alienated from both social and natural worlds, Joe exists in a state of sheer *chronos*, a state of constant motion marked only by the passing of minutes, hours, days.”

o futuro, exceto como a realidade já possível e, portanto, determinada pelo presente. (PORTER, 1975, p. 116)¹¹⁸

As asserções de Carolyn Porter, as quais se constituem em um modo interessante de pensar as categorias desenvolvidas por Bergson na obra de Faulkner, propiciam-lhe uma descrição acurada da técnica narrativa de Faulkner. A autora comenta que “a técnica de Faulkner é algo parecido com a montagem, a inserção cinematográfica de flashbacks na progressão dos quadros que criam uma sensação de um presente perpétuo”. Com isso, Faulkner consegue imprimir e sustentar uma “percepção do movimento ininterrupto do tempo” (PORTER, 1975, p. 121)¹¹⁹. Contudo, a aproximação feita por Porter ainda é um pouco esquemática e é importante coaduná-la com uma leitura um pouco mais social da situação mobilizada por *Luz em agosto*. Pensando nas categorias de Koselleck, é possível aventar que Joe Christmas viva em uma completa compulsão pelo presente porque a sua situação de indeterminação racial tolhe quaisquer perspectivas de futuro, ou horizonte de expectativa no jargão do autor. Lena Grove, por sua vez, demonstra uma certeza ferrenha, a qual é profundamente reveladora a respeito da condição social vilipendiada da personagem, de que alcançará o seu objetivo – a fundação de uma família com Lucas Burch – e essa certeza reconfigura toda a sua apreensão do presente, impedindo-a a reconhecer o seu próprio desfavorecimento.

Distúrbios na ordem social sulista

Após a publicação de *O som e a fúria* (1929) e *Enquanto agonizo* (1930), o próximo romance de Faulkner a ser lançado foi *Luz em agosto* (1932). Os antecedentes,

¹¹⁸ The contrast between Joe's and Lena's modes of anticipating the future is instructive. Lena's future and past are enfolded in a perpetual present, out of which she anticipates the future and recalls the past not as distinct states, each one causing the next, but as the indistinguishable phases of a continuous flow. Thus the feeling of being on the wagon, even of having been on the wagon, does not disrupt the present, but seems to flow out of it without a break in time. Joe's present, however, is here defined by a pattern imposed on it as if it were past, so that he does not, cannot really, anticipate the future, except as the reality already possible in, and therefore determined by, the present.

¹¹⁹ “Faulkner's technique is something like montage, the cinematographical insertion of flashbacks into the progression of the frames which creates a sense of a perpetual present.” / “[...] Faulkner sustains our feeling of time's uninterrupted motion.”

portanto, são duas obras-primas da lavra modernista (experimental) do autor. Ambos, como já vimos, subvertem a linearidade narrativa e apresentam um arranjo que enseja uma relação visceral com o contexto sulista. Comparado aos seus predecessores, *Luz em agosto* é perceptivelmente menos extravagante do ponto de vista técnico. Entretanto, é nesse romance aparentemente menos arrojado que Faulkner desenvolve os temas mais caros, prementes e ousados de sua literatura, ou seja, um quadro mais detalhado do Sul pós-Reconstrução, a força da influência incessante do passado, embate entre determinismo e livre arbítrio; e todos esses temas aparecem direcionados à exploração do assunto mais sulista de todos – a questão racial, a qual desponta no primeiro plano da narrativa.

Embora o romance desenvolva linhas narrativas paralelas de diferentes personagens importantes, é a história de Joe Christmas que ocupa seu centro gravitacional. Em poucas palavras, Christmas ocupa um lugar indefinido no quesito racial: mesmo portando todos os traços de um homem branco, reporta-se (através de uns narradores pouco confiáveis) que seja filho de um mestiço, o que o tornaria negro pela regra absurda do “one-drop blood” vigente no Sul. É interessante notar que, apesar de aparentar ser branco, o personagem demonstra acreditar ser negro: sua situação racial é ambígua, portanto, contraditória. É também importante ressaltar que ao leitor não é revelado mais do que ao próprio Christmas. Essa falta de definição expressa a ousadia primordial do romance, afinal, na rígida ordem social sulista é inconcebível a suspensão da assertividade racial. De partida, Faulkner assinala que as categorias raciais que dão suporte para a organização do sistema social sulista não passam de uma ficção.

Obviamente, o autor está dialogando com uma política racial extremamente complexa e específica do contexto sulista. Na cultura sulista, embebida em um cristianismo severo, noções religiosas foram mobilizadas na legitimação do preconceito racial: a noção cristã de distinção entre fiéis e pecadores se transformou na categoria mais geral de distinção entre o civilizado e o selvagem. Sub-repticiamente, esse critério foi substituído pela cor da pele: brancos e negros. Não obstante, devido à prática corriqueira do abuso sexual de escravas negras pelos homens brancos, a cor da pele não consistia em uma referência estável para se rotular o pertencimento racial. A solução socialmente aceitável para se manter a distinção racial foi um consenso acerca do sangue, ou seja, a presença de uma fração mínima de “sangue negro”, atestada pela investigação da genealogia, era suficiente para se considerar alguém como negro e

passar a submetê-lo às mesmas discriminações sofridas pela população negra. Essa nova concepção tornou todo julgamento social muito mais subjetivo e variável; sempre resvalando em um consenso coletivo, resultante do que seria mais benéfico para a comunidade branca. Dessa forma, a identificação racial passa a estar ligada a um código moral estabelecido e compartilhado pelos brancos e a traços externos de comportamento valorizados pela comunidade. Em síntese, “as categorias de ‘brancura’ [whiteness] e ‘negritude’ [blackness] eram determinadas em termos de uma moralidade interior e de uma conduta exterior” (cf. OKLOPČIĆ, 2014, p. 17)¹²⁰. Essas categorias radicalmente mutáveis foram desenvolvidas para estabelecer limites claros entre a população branca e a negra, todavia as distinções pressupostas são, de modo geral, puro trabalho imaginativo. No entanto, a reiteração determinada de uma ficção tende a transformá-la em um pressuposto, ou seja, uma verdade naturalizada.

Além da justificação da escravidão, essa conceituação oriunda da distorção de uma interpretação religiosa, aplaca as diferenças sociais gritantes no Sul. A típica convicção do branco pobre “na relativa permeabilidade da rede de relações sociais em que está enredado é profundamente baseada numa visão religiosa particular” (MOREIRA, 2012, p. 117). Nessa estranha interpretação do texto bíblico, os negros teriam sido criados para serem submissos, enquanto os brancos foram criados à imagem de Deus, portanto, independente da diferença de classe social entre um branco abastado e um branco pobre, ambos compartilhariam o fato de serem imagem do criador, o que os torna iguais aos olhos de Deus (ao menos).

Através do dilema racial de Joe Christmas, portanto, descortina-se um longo processo de objetivação da discriminação racial. Ainda mais do que isso, a história de Christmas evoca o longo registro histórico que começa com a chegada dos primeiros escravos africanos no Sul, passa pelo crescimento progressivo e massivo de importação de escravos, a escravização de seus descendentes, prossegue com o abandono do contingente populacional negro recém-liberto e, finalmente, aporta na atuação da Ku Klux Klan e na luta pelos direitos civis dos negros e realização de um processo de emancipação real e não apenas formal. Essa longa história, irreduzível da história americana em si e comumente evitada, é intrepidamente endereçada na narrativa de *Luz em agosto*. David Minter comenta a esse respeito:

¹²⁰ “[...] the categories of whiteness and blackness [...] were determined in terms of inner morality and exterior conduct.”

A preocupação de Faulkner com a questão racial havia surgido antes de *Luz em agosto*, e ressurgiria novamente, especialmente em *Absalão, Absalão!* e *Desça, Moisés*. Mas foi em *Luz em agosto* que ele primeiro confrontou diretamente sua percepção de que uma sociedade racista engrandece a raça como um correlato crucial da identidade simplesmente por ela ser racista. Ao definir pessoas negras como a escuridão, o *outro* proibido e então buscando o controle total delas, o Sul de Faulkner não só torna a raça um problema pessoal crucial, o correlato central da identidade pessoal; ele também institucionaliza a raça como um problema social crucial e depois forja, como uma elaborada racionalização, uma justificativa histórica para o que ele fez que, por sua vez, remonta à Bíblia e até ao começo do tempo humano. (MINTER, 1996, p. 220-221)¹²¹

Porém, o romance não se limita a investigar o racismo profundo da sociedade sulista, mas também sinaliza sutilmente para o modo específico como o preconceito racial é articulado no Norte, como bem aponta Paulo Moreira:

Muitas vezes quando o tema do racismo é discutido em estudos faulknerianos, tem havido uma ênfase exagerada no caráter explicitamente sulino dos conflitos raciais na ficção do autor. A aguda percepção crítica de Faulkner sobre o chamado “problema racial” inclui a compreensão de que o sul funciona como uma espécie de bode expiatório na imaginação do resto dos Estados Unidos, que não precisa assim lidar com uma igualmente incômoda história de *race riots* e segregação, como demonstra a leitura precisa do racismo distintamente nortista da família Burden no romance *Luz de agosto*. (MOREIRA, 2012, p. 285)

Ainda que outros personagens vez ou outra assumam o primeiro plano da narrativa, Joe Christmas permanece como o centro do romance. Lena Grove, a personagem à qual somos primeiro apresentados, logo ao chegar a Jefferson avista a coluna de fumaça de uma casa em chamas (resultado do assassinato de Joanna Burden

¹²¹ Faulkner's concern with race had emerged before *Light in August*, and it would emerge again, especially in *Absalom, Absalom!* and *Go Down, Moses*. But it was in *Light in August* that he first directly confronted his sense that a racist society magnifies race as a crucial correlate of identity simply by being racist. By defining black people as the dark, forbidden *other* and then seeking complete control of them, Faulkner's South not only makes race a crucial personal problem, the central correlate of personal identity; it also institutionalizes race as a crucial social problem and then contrives, as an elaborate rationalization, a historical justification for what it had done that reaches back through the Bible to the beginning of human time.

por Christmas). No final da narrativa, ao acompanharmos Lena e Byron Bunch desbravando o território americano através de caronas, nos deparamos novamente com a menção ao linchamento de Christmas em Jefferson. A presença de Christmas, portanto, ainda que indireta, é constante. Além da ingênua e desvalida Lena Grove, ao longo da narrativa tomaremos ciência de outros personagens importantes: Gail Hightower, o reverendo obcecado com o passado confederado de sua família; Lucas Burch, um pobre malandro e aventureiro que ludibria Lena não apenas uma, mas duas vezes; Byron Bunch, um homem dedicado, compenetrado e religioso que acaba por revelar um lado exageradamente servil ao se apaixonar por Lena. Apesar de cada um destes personagens encapsularem contradições da cultura sulista, o ponto fulcral de sua coexistência é o fato de estarmos agora diante de personagens menos afeitos aos laços de família, como ocorre nos dois romances anteriores, e mais ligados às configurações da realidade social sulista.

Luz em agosto é repleto de outsiders: uma jovem grávida abandonada; um reverendo afastado da igreja por protagonizar um escândalo em sua vida pessoal; a esposa do reverendo, que opta por viver uma vida sexual liberal; uma branca, de família proveniente do norte, defensora da causa dos negros; o negro-branco, Joe Christmas. O relacionamento amoroso entre Joe e Joanna Burden, a defensora da emancipação dos negros, ocupa o centro do romance. Após conhecer Christmas, a solteirona remanescente da família Burden revela-se uma ninfomaníaca radical. No jogo sexual provocado por Joanna, Joe é o amante vigoroso que invade o seu espaço e a subjuga, em uma clara junção dos mitos da *Southern Belle* e do *Black Rapist*. Como os demais distúrbios da ordem social sulista que temos explorado, os mitos são desempenhados de modo invertido: Joanna, a *Southern Belle* recatada, doméstica a ponto de preparar o jantar de Joe, revela-se na verdade a mandante do jogo sexual e Joe, o *Black Rapist*, embora realize uma performance que imite o estupro, é, na verdade, atraído por Joanna para uma armadilha sexual que a convém e se torna objeto da satisfação de sua amante.

Depois, conforme o caso amoroso arrefece, Joanna transmuta-se em uma fanática religiosa não menos extremista. Quando o caso se aproxima de seu desenlace, vemos Joe e Joanna terem suas posições novamente invertidas: Joanna, já sem interesse sexual, realizada um abuso típico dos brancos, pois, tenta elevar Joe à condição de um “bom negro”, se esforçando em convencê-lo a assumir os seus negócios, sem qualquer consideração por sua individualidade. Joe, por sua vez, colocado objetivamente na

posição de “negro”, reage a essa relação de poder do modo como a sociedade sulista preconceituoso pressupõe que seja a inclinação de um negro: se torna um assassino brutal, animalesco. Ao matá-la, Joe pune todos os brancos impiedosos anteriores que também negaram sua humanidade, de modo inclusive mais concreto do que Joanna, e consequentemente tenta aniquilar a determinação imputada pela sociedade sobre ele.

A violência determinada acometida sobre Joe ao longo da narrativa constitui-se em outra instância do desvelamento da dinâmica racial do Sul. Ao espelhar o pressuposto social de que o negro equivale a um animal, o romance mostra Joe, repetidamente e em diferentes ocasiões, sendo espancado como um animal. A violência contundente e sistemática que recebe, de certa forma se reverte na violência que ele devolve à sociedade, o que ao invés de resolver o problema apenas serve como mecanismo de confirmação da estrutura de discriminação racial; um verdadeiro círculo vicioso, inventado e mantido através de um acordo tácito do corpo social – os diversos distúrbios na ordem social estabelecida não são capazes de superá-lo.

O passado que permanece integrado ao futuro

A tendência registrada nas primeiras obras de Faulkner, ou seja, o estabelecimento de um assunto ficcional em *Sartoris*, a sustentação dessa temática através da exploração de um quadro vigoroso da derrocada das estruturas hierárquicas sociais que proviam sustentação à aristocracia sulista em *O som e a fúria*, adquire mais consistência e agudeza no retrato dos efeitos da modernização sobre os brancos pobres e sua rede de relações em *Enquanto agonizo* e, em seguida, é amplificado em *Luz em agosto*, o qual estende esses efeitos da modernização para diferentes setores da composição social do Sul. Esse movimento, portanto, vai se tornando mais acentuado e incisivo.

Conforme já mencionado, em *Luz em agosto* há uma galeria de personagens e situações que são mobilizados para desafiar os pressupostos culturais sulistas. Joanna Burden, por exemplo, é considerada amante de negros pela sociedade de Jefferson. Conforme sua relação com Joe Christmas se estabelece, ela também demonstra uma ninfomania surpreendente e uma depravação algo cômica. Ao longo da trama a rejeição

sofrida pela personagem pela sociedade de Jefferson é tornada explícita: as pessoas da cidade a evitam, sua casa é frequentada somente por negros, as menções a ela denigrem sua proximidade com os negros. No entanto, após o seu assassinato, tudo isso se esvanece: “após ser assassinada, ela se torna tão branca e respeitável e sulista quanto histeria da comunidade requer” (SUNDQUIST, 1985, p. 84)¹²². A hipocrisia das convenções sociais sulistas não é enunciada, mas performativamente realizada.

O retrato dos elementos destoantes do padrão moral da cultura sulista e suas respectivas contradições internas, o registro visceral da reação da hegemonia cultural e a demonstração de seu enfraquecimento paulatino e dos seus contrassensos visíveis, todo esse conjunto de elementos em conflito nada mais é do que o reconhecimento de uma força poderosa de reconfiguração do Sul. O pano de fundo, aqui, é o avanço em mais uma etapa do processo de modernização do Sul relacionada à emancipação de brancos pobres, sobretudo as mulheres, e de negros. Essa exposição não deixa de enfatizar o alvoroço social, surgido como reflexo dos novos arranjos, dos anos 1920. Esses novos caracteres, figuras já tornadas comuns no movimento incessante da cidade, continuam sem serem incorporados na vida social e, por estarem de partida excluídos de uma incorporação efetiva, podem se mover mais livremente, sem um senso de restrição, formando associações escusas e agindo fora da coação das convenções, o que os tornava perigosos. Esses indivíduos eram vistos como ameaças à manutenção das estruturas que sustentam a cultura sulista. Obviamente, como não poderia deixar de ser, há uma forte reação por parte das pessoas “comuns” que preenchem o habitat social do Sul, as quais ao se sentirem ameaçadas apelam ao reforço e propagação dos mais cruéis e diversos estereótipos e mitos – o *Black Rapist*, por exemplo – relacionados aos grupos em crescente movimento rumo à participação social. Esse conjunto de posicionamentos conservadores possui o intuito de manter cada qual em seu devido lugar na pirâmide social sulista. De acordo com John Matthews, *Light in August* “é o romance de Faulkner mais socialmente panorâmico e a obra de ficção menos resolvida de Faulkner”. O crítico destaca que o romance “descreve o desgosto desesperado daqueles que buscam apenas levar vidas desoprimidas das enormes ilusões coletivas do passado. E sugere caminhos

¹²² “[...] once she is murdered, she becomes as white and respectable and Southern as the communal hysteria requires.”

de fuga que se pode encontrar ao fugir de uma sociedade implodida” (MATTHEWS, 2012, p. 159)¹²³.

As narrativas destes perfis que desafiam os padrões sociais sulistas são apresentadas de modo entrelaçado, caminhando percursos paralelos. Tratam-se de histórias que não se furtam em abordar de modo direto os assuntos mais polêmicos da cultura sulista, não há subterfúgios ou rodeios: o que está no primeiro plano do romance é o avanço da modernização e seus efeitos sobre a cultura sulista encenados através de dilemas prementes daquela sociedade. “Faulkner apresenta uma narrativa dupla extensa para abranger duas vastas áreas da vida social em mudança no sul moderno: relações entre os sexos e relações entre raças” (MATTHEWS, 2012, p. 160)¹²⁴. Essas relações são mantidas razoavelmente confinadas em seus desdobramentos, com reverberações para as narrativas paralelas, mas sem se chocarem diretamente. A separação entre as histórias não deixa de ser significativa para a dificuldade de unificação das lutas sociais no Sul, algo provocado pela força dos mitos estereotipados fortemente propagados pela elite sulista, os quais alimentam a desconfiança entre grupos que padecem dos mesmos complexos discriminatórios.

Joanna Burden, por exemplo, é punida não apenas por sua disposição em se relacionar sexualmente com os negros, mas também por não desempenhar as funções típicas da vida conjugal. Nesse sentido, a personagem desafia o mito da *Southern Belle*. De acordo com Matthews, “podemos começar a ver como os motivos de contenção racial e sexual se interligam no estereótipo único da castidade feminina branca, ameaçada pela luxúria negra” (MATTHEWS, 2012, p. 164)¹²⁵. A esse respeito, David Minter ressalta que a discriminação direcionada às mulheres não é um fato somente sulista, mas muito ao contrário se constitui em um ponto de convergência entre o Sul e o Norte, pois, “em Joanna Burden, vemos inscrito um processo semelhante [discriminação] em relação ao gênero. Deste ponto de vista, no entanto, que nos chega através da história da família de Joanna Burden, o Norte e o Sul são um só. Ambas as regiões temem o desejo feminino e ambas mapeiam estratégias para garantir a

¹²³ “*Light in August* is Faulkner’s most socially panoramic and least resolved work of fiction.” / “It describes the desperate heartbreak of those seeking only to lead lives unburdened by the massive communal delusions of the past. And it hints at routes of escape some may stumble upon as they flee an imploding society.”

¹²⁴ “Faulkner lays out a sprawling double narrative to encompass two vast areas of social life undergoing change in the modern South: relations between sexes and relations between races.”

¹²⁵ “We may begin to see how motives of racial and sexual containment interlock in the single stereotype of white female chastity menaced by negro lust.”

dominação masculina” (MINTER, 1996, p. 221)¹²⁶. Dessa forma, fica evidente no contexto do romance, de modo análogo ao que ocorre na sociedade sulista (e com um aceno sutil para o Norte), que as mulheres e os negros se constituem nas forças capazes de ameaçar as definições sociais vigentes através de sua fluidez. Há, portanto, um potencial produtivo nessa possível junção.

O desfecho singular de Joanna Burden, “quando ela é finalmente destruída, não ocorre porque ela tem visões impopulares sobre a questão racial. Ocorre porque ela insistiu em expressar tanto quanto em sentir desejo sexual e em tentar controlar sua própria vida” (MINTER, 1996, p. 221)¹²⁷. O alcance da crítica à discriminação programática contra as mulheres na cultura sulista ganha ainda mais ressonância ao percebermos que “enquanto Joe é a única vítima masculina do romance, Joanna Burden é uma das várias vítimas femininas – a mãe de Joe, sua avó materna, sua madrasta e a esposa de Gail Hightower sendo outras – todas vítimas de homens: maridos, pais, padrastos, ministros e xerifes” (MINTER, 1996, p. 221)¹²⁸. No entanto, diferentemente do que ocorre a respeito da segregação racial, a narrativa de *Luz em agosto* chega a vislumbrar uma possibilidade de escape, mesmo que ainda débil, concretizada em Lena Grove, cuja “jornada, que começa e termina o romance, a leva para dentro e fora de Yoknapatawpha, uma fuga que poucos personagens da ficção de Faulkner conseguem”. E mesmo que esse escape seja dúbio e possa ser interpretado de formas diversas, “há sinais claros, especialmente em seu tratamento de Byron Bunch, de que [sua fuga] inclui duas coisas importantes – um desejo juvenil de se locomover e ver seu mundo antes de se estabelecer, e uma determinação teimosa de fazer uma casa diferente de qualquer outra que ela já tenha visto” (MINTER, 1996, p. 222)¹²⁹. Mas esse sucesso relativo só pode ser alcançado através do escape e não do enfrentamento; algo similar à Grande Migração da população negra para o Norte. Contudo, é preciso reconhecer que o

¹²⁶ “In Joanna Burden, we see inscribed a similar process with regard to gender. On this count, however, which comes to us through Joanna Burden’s family history, the North and South are one. Both regions fear female desire, and both map strategies for ensuring male domination of it.”

¹²⁷ “When she is finally destroyed, it is not because she holds unpopular views on race. It is because she has insisted on expressing as well as feeling sexual desire and on trying to control her own life.”

¹²⁸ “[...] while Joe is the novel’s only male victim, Joanna Burden is one of several female victims – Joe’s mother, his maternal grandmother, his stepmother, and Gail Hightower’s wife being others – all of whom are victims of men: husbands, fathers, stepfathers, ministers, and deputy sheriffs.”

¹²⁹ “Her [Lena’s] journey, which begins and ends the novel, takes her into and out of Yoknapatawpha, an escape few characters in Faulkner’s fiction ever manage.” / “[...] there are clear signs, especially in her treatment of Byron Bunch, that it includes two things of importance – a youthful desire to get around and see her world before she settles down, and a stubborn resolve to make a home unlike any she has ever seen.”

simples registro dessa possibilidade de fuga, no escopo de uma atmosfera marcada por um determinismo asfixiante, já se constitui em algo de grande importância.

O caso de Joe Christmas é ainda mais profundo em suas implicações para os pressupostos que sustentam a cultura sulista. O personagem, suspenso entre a identidade negra e o reconhecimento como branco, se dá conta instintivamente ao longo do romance de que a identidade é algo arbitrário, algo mais relacionado à incorporação e exibição de comportamentos específicos do que uma diferenciação objetiva.

O status racial indeterminado de Joe torna o processo de aceitação de uma identidade preparada mais difícil para ele do que para aqueles que não questionam. As maneiras como uma comunidade pensa e fala espreitam cada pessoa que nela nasça. À medida que os indivíduos se conscientizam das possibilidades que foram treinados para acreditar que precisam escolher, um processo de reconhecimento acontece: cada sujeito responde a um chamado para reivindicar certos elementos de identidade, para personalizar um roteiro a partir do arquivo social. [...] Sentir-se reconhecido é reconhecer a legitimidade do olhar coletivo. Os personagens mais independentes do romance muitas vezes sentem o olho da comunidade tentando encaixá-los no lugar. [...] Até mesmo o narrador da *Luz em agosto* funciona como a voz e o olho da comunidade, refletindo os valores e preconceitos da maioria de classe média branca de Jefferson. (MATTHEWS, 2012, p. 169)¹³⁰

Assim, ao longo da narrativa, Christmas desempenha comportamentos mais ligados a uma identidade ou a outra, a depender das pressões do contexto. A descoberta de que a identidade é arbitrária constitui-se em uma grave ameaça para a sustentação da cultura sulista. Conforme comenta Matthews, “a ironia” que acompanha a descoberta de Christmas é que “no Sul dos anos 1920 a diferenciação racial nunca tinha sido tão frágil

¹³⁰ Joe’s indeterminate racial status makes the process of accepting a prepared identity more difficult for him than for those who do not question. The ways a community thinks and talks await each person born into it. As individuals become aware of the possibilities they have been trained to believe they must choose among, a process of recognition takes place: each subject answers a call to claim certain elements of identity, to personalize a script from the social archive. [...] To feel recognized is to acknowledge the legitimacy of the collective gaze. The more independent-minded characters of the novel often sense the eye of the community trying to fix them in place. [...] Even the narrator of *Light in August* functions as the voice and eye of the community, reflecting the values and biases of Jefferson’s white middle-class majority.

e voluntariosa, mas jamais as consequências foram tão absolutas e fatais” (MATTHEWS, 2012, p. 165-166)¹³¹.

O caráter mortal do código social sulista – racial e de gênero –, além de ser tematizado no conteúdo da narrativa, tem sua expressão registrada na própria forma do romance. A vigilância constante necessária para a garantia do funcionamento desse código moral, devido ao fato de sua arbitrariedade, gera uma espécie de paranoia coletiva. A obsessão dos funcionários que trabalham na serraria a respeito do recém-chegado Joe Christmas e, posteriormente, de Lucas Burch demonstra o quanto se torna incômodo a presença de quaisquer tipos sobre os quais não se saiba muito a respeito. Da mesma forma, é patente a curiosidade exacerbada da cidade a respeito da possível relação do reverendo Gail Hightower com os negros que trabalham em sua residência e, ainda mais notória, a obsessão direcionada a Joanna Burden, a respeito da qual abundam mexericos, por conta de sua proximidade com os negros – com o agravante de sua relativa independência enquanto mulher. De acordo com John Matthews, “*Luz em agosto* constantemente sugere a paranoia da comunidade acerca dos indivíduos que saem do script, que escapam dos poderes de vigilância”. Ainda de acordo com o crítico, “a afirmação mais memorável, se bem que mais enigmática, do romance – ‘Memory believes before knowing remembers’ – aponta para os efeitos dominantes do condicionamento social” (MATTHEWS, 2012, p. 168)¹³².

O romance coloca em proximidade histórias que parecem caminhar para um contato profícuo, mas esse contato simplesmente não ocorre. De certa forma, trata-se de uma apropriação da segregação racial para o âmbito da organização narrativa. Ademais, note-se que apesar da separação narrativa categórica, as diferentes histórias imiscuem-se umas nas outras em termos de seus efeitos psicológicos; o que também não deixa de coadunar com a presença obsessiva da temática – e de mitos compostos especificamente para reforçar a separação – no cotidiano da vida sulista. Um exemplo interessante dessa segregação das narrativas é oferecido por Eric Sundquist em sua leitura de *Luz em agosto*. O crítico comenta que “o longo e mais isolado mergulho no passado de Hightower, que se segue à morte de Christmas, oferece pouco que seja relevante para a

¹³¹ “The irony of the 1920s South was that never had racial differentiation been more flimsy and voluntary, yet never had the consequences been so absolute and deadly.”

¹³² “*Light in August* constantly suggests the community’s paranoia about individuals who go off script, who elude powers of surveillance.” / “The novel’s most memorable, if also most enigmatic, assertion – ‘Memory believes before knowing remembers’ – points to the overpowering effects of social conditioning.”

vida de Christmas, ou mesmo para o ato de Hightower de fornecer-lhe um álibi inútil de última hora”. Além disso, Sundquist ainda destaca que “ao despendar em um abandono selvagem a fúria acumulada que ele não pôde trazer para o foco do envolvimento dramático, Faulkner afasta ambos os personagens que mais poderiam estar produtivamente ligados” (SUNDQUIST, 1985, p. 91)¹³³. Em termos formais, portanto, *Luz em agosto* incorpora a segregação racial em sua própria forma narrativa. O autor ainda ressalta que o fundamento dessa organização narrativa é a dinâmica de violência profundamente inscrita na estrutura social sulista:

Tanto a ação quanto a forma de *Luz em agosto* respondem à violência com violência, arrancando um do outro as vidas e histórias no momento mesmo em que ameaçam se unir. No nível psicológico, elas realmente se confundem; mas em um nível narrativo que responde à necessidade mais profunda dessa psicologia, elas permanecem vívidas e sem poder em sua segregação. (SUNDQUIST, 1985, p. 91)¹³⁴

John Matthews sumariza o gesto presente em *Luz em agosto* de modo contundente ao afirmar que “o Sul não se moverá para o futuro sem numerosos olhares para trás” (2012, p. 160)¹³⁵. É imprescindível ressaltar que a persistência de condutas sociais do Velho Sul em um momento no qual os processos de modernização ampliam a sua abrangência, não resulta em um diagnóstico de uma possível incompatibilidade entre a modernidade e os valores sociais arcaicos. Muito ao contrário, o que essa combinação comprova é o comportamento típico da expansão capitalista a nível sistêmico: a racionalização do lucro é expandida para todas as áreas possíveis, enquanto os traços característicos daquela sociedade são agregados sem gerar grandes incômodos. Caso, em algum momento, estes mesmos valores possam ser viabilizados para a geração de lucro, a lógica capitalista os incorporará nesse sentido. Da mesma forma, se em algum momento eles se mostrarem empecilho para o avanço e predomínio do capital,

¹³³ “The long, most isolating plunge into the past of Hightower that follows Christmas’s death offers little that is relevant to Christmas’s life, or even to Hightower’s act of providing him with a futile, last-minute alibi [...]” / “[...] spending in wild abandon the accumulated fury he could not bring into the focus of dramatic involvement, Faulkner tears away from each other the two characters who might most conceivably have been linked.”

¹³⁴ “Both the action and the form of *Light in August* answer violence with violence, tearing away from each other lives and stories as they threaten to become joined. At a psychological level they do indeed blur into each other; but at a narrative level that responds to the deepest need of that psychology, they remain vivid and powerless in their segregation.”

¹³⁵ “[...] the South will not move into the future without numerous backward glances.”

poderão ser relativizados através da mobilização de valores alternativos que permitam a exploração do lucro. Em suma, no avanço do capitalismo os conteúdos sociais são tolerados ou alterados de acordo com sua possibilidade lucrativa e não por conta de uma emancipação social verdadeira.

CAPÍTULO 6 – COORDENADAS EM TENSÃO: NORTE VS. SUL OU DIFERENTES VERSÕES DO “SUL”

Em diferentes níveis, *Absalão, Absalão!*¹³⁶ é um título bastante adequado para o romance de William Faulkner publicado em 1936. A referência remete à passagem bíblica, presente em *II Samuel*, a respeito da rebelião de Absalão contra o rei Davi, cuja ambição visava a usurpação do trono do pai. A exclamação que intitula o romance denuncia o favoritismo de Davi por seu filho insurgente e, por isso mesmo, é expressão da profunda decepção do pai diante do golpe engendrado pelo filho amado. Apesar das causalidades morais – Davi anteriormente havia cometido adultério e assassinato pelos quais seu reino fora amaldiçoado –, o episódio diz respeito ao conflito entre pai e filho, à força destrutiva da ganância e, no núcleo, à traição. Já o enredo do romance de Faulkner gira em torno da saga de Thomas Sutpen na sanha de estabelecer a sua família como uma espécie de dinastia sulista nos Estados Unidos do século XIX. A história de Sutpen, entretanto, não nos é acessível diretamente, pois, o livro reflete um conjunto de conversas e reflexões de Quentin Compson com alguns personagens que tiveram contato direto ora com o próprio Sutpen ora com indivíduos próximos a ele. Trata-se, portanto, da história de Thomas Sutpen conforme compreendida por Quentin Compson.

No período de 1909 a 1910, Quentin dedica-se a uma série de conversas sobre uma história que povoou o seu imaginário – a vida de Thomas Sutpen – em uma incursão pela história recente do Sul, com o nítido intuito de recuperar as razões do destino sulista e de reconstituir seu caráter original. Seus interlocutores principais são o próprio pai, Mr. Jason Compson, o qual cresceu ouvindo relatos episódicos, mas detalhados, a respeito de Sutpen provenientes de seu pai, um dos raros amigos pessoais de Sutpen no condado de Yoknapatawpha; Miss Rosa Coldfield, ex-cunhada de Sutpen e portadora de reminiscências de uma convivência direta repleta de atribulações; e Shreve McCannon, colega de quarto de Quentin na Universidade de Harvard, o qual serve como uma espécie de ponto de inflexão para as reflexões de Quentin tendo em vista que, por não conhecer o Sul em absoluto, propõe indagações que permitem a

¹³⁶ As considerações a seguir foram anteriormente apresentadas no evento “Anti-intelectualismo hoje: Colômbia e Brasil”, ocorrido nos dias 25 e 26 de setembro de 2017, nas dependências do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. A versão ora apresentada foi expandida e adquiriu novos contornos nos desdobramentos das proposições.

Quentin a realização de uma síntese de suas investigações fragmentadas. A saga de Sutpen divisada nestas conversas remete às primeiras décadas do século XIX, passa pelos quatro anos de Guerra Civil (1861-1865) e estende seus efeitos para o presente da narrativa, ou seja, 1909-10. Quentin e seus interlocutores “não estão apenas contando uma história, estão tentando reconstruir o passado” (VOLPE, 1964, p. 187)¹³⁷.

Em poucas palavras, Thomas Sutpen nasce em um vilarejo nas regiões montanhosas da Virginia em uma família em situação de extrema pobreza, junto da qual parte ainda em tenra idade rumo à costa do Atlântico em busca de uma vida mais favorável. Contudo, durante os quatro anos seguintes, eles padecem de situações miseráveis no trajeto e acabam por fixar residência como uma espécie de arrendatários, agregados em uma grande propriedade agrícola sulista. É lá que o adolescente Sutpen percebe de modo contundente as diferenças gritantes de condições materiais entre os homens: sobretudo a figura do proprietário das terras em contraste com os brancos miseráveis (como é o caso de sua família) e, obviamente, com os escravos negros. É lá também que ele se sentirá humilhado ao tentar entregar uma mensagem na casa grande e ser instruído a sempre usar a porta dos fundos. É importante notar que, em Yoknapatawpha, “brancos pobres são homens livres eminentemente considerados como [...] *desclassificados*, excedente de mão de obra no sistema escravista e, no mundo de Faulkner, se apercebem disso quando são proibidos de entrar na casa-grande pela porta da frente” (MOREIRA, 2012, p. 75-76). O personagem, então, toma a resolução de alcançar um status social equivalente ou maior do que aquele da propriedade em que vive de favor e parte, sozinho, em direção ao oeste. Anos mais tarde, após ter singrado o mar para tentar enriquecer no Haiti, tendo servido como capataz em uma enorme plantação de cana-de-açúcar e, finalmente, tendo contraído matrimônio com a filha do proprietário e repudiado esposa e filho ao descobrir uma ascendência parcialmente negra, Sutpen retorna ao Sul e chega à cidade de Jefferson, condado de Yoknapatawpha, portando uns poucos pertences: um cavalo, duas armas, muita esperteza e um plano fixo na mente. A uma distância de 12 milhas da cidade, ele compra uma extensa área de terra em uma negociata com os índios donos da região. O terreno é batizado como Sutpen's Hundred, sendo que uma mansão suntuosa será erguida no local por negros escravizados que Sutpen busca no Haiti e um arquiteto francês mantido em um cativeiro potencial, os móveis serão adquiridos através de um esquema de contrabando e, com

¹³⁷ “[...]are not merely telling a story; they are trying to reconstruct the past.”

isso, em poucos anos Thomas Sutpen torna-se o dono da maior plantação de algodão do condado, casa-se com a filha de um pequeno comerciante da cidade – Ellen Coldfield – e busca iniciar a sua dinastia com os dois filhos oriundos do casamento, Henry e Judith. No entanto, a ambição exacerbada, o comportamento implacável, a lógica de fins justificando meios, a crueldade e sede de poder culminarão na derrocada do projeto de Sutpen e em sua ruína final.

O interesse de Quentin pela história de Sutpen, como já apontamos, está assente no ímpeto de compreender o Sul e, por extensão, a si próprio. No esforço de reconstituir a trajetória de Sutpen, surge a necessidade de uma participação ativa dos interlocutores: sua existência no romance é produto do trabalho de memória e do investimento imaginativo dos narradores. Conforme já apontado por Cleanth Brooks no início dos anos 1960, o procedimento narrativo levado a cabo em *Absalão, Absalão!* acaba por tematizar a natureza do conhecimento histórico e as possibilidades de conhecimento do passado: “O romance, então, diz respeito não apenas ao significado da carreira de Sutpen, mas à natureza da verdade histórica e o problema de como podemos ‘conhecer’ o passado” (BROOKS, 2003 [1963], p. 31)¹³⁸. A posição da obra, nesse sentido, vai pela defesa da participação da imaginação na reconstrução histórica e manifesta certo incômodo com o conhecimento histórico que se quer completamente positivo. “*Absalão, Absalão!* é um comentário persuasivo a respeito da tese de que grande parte da ‘história’ é de fato um tipo de construção imaginária”; em decorrência, o passado permanece envolto em um quê de mistério, mas “se almejamos entendê-la [a história] de alguma forma, devemos adentrá-la e nos projetarmos imaginativamente nas atitudes e emoções das figuras históricas” (BROOKS, 2003, p. 34)¹³⁹.

De modo secundário, mas sempre presente, desponta em Quentin a necessidade de produzir uma imagem genuína do Sul para aqueles que não o conhecem. Aliás, essa razão parece tomar a dianteira, visto que o deslocamento sofrido pelo Sul após a Guerra Civil sedimentou uma imagem pouco simpática da região aos olhos do forasteiro e, essa imagem, certamente vexatória para o nativo, é o que mobiliza o imperativo de auto-definição e avaliação retrospectiva. Não é que a imagem do Sul anterior à Guerra Civil fosse mais agradável, mas a derrota na guerra redundava em uma mancha irrevogável no

¹³⁸ “The novel then has to do not merely with the meaning of Sutpen’s career but with the nature of historical truth and with the problem of how we can ‘know’ the past.”

¹³⁹ “*Absalom, Absalom!* is a persuasive commentary upon the thesis that much of ‘history’ is really a kind of imaginative construction” / “if we are to hope to understand it in any way, we must enter into it and project ourselves imaginatively into the attitudes and emotions of the historical figures.”

orgulho sulista e na sua relação com o Norte: se antes a balança pesava medidas equivalentes mas incomensuráveis, agora ela pesa inequivocamente contra o Sul. Assim, a indagação de Shreve está sempre no horizonte do relato de Quentin: “*Tell about the South. What’s it like there. What do they do there. Why do they live there. Why do they live at all*” (AA, 1990, p. 145)¹⁴⁰. O Sul é um lugar misterioso, desconhecido, último reduto da escravidão, de uma civilização em atraso, bárbara. Não admira que Quentin, de natureza sensível e de aspiração nobre, portanto decerto envergonhado pelo *Sul-pós-guerra* diante do amigo, recorra a um relato idealizado, de tons míticos, para tentar resgatar algo autêntico do Sul. Pois bem, o exemplo de Thomas Sutpen condensaria as virtudes e vícios do Sul, apresentaria os elementos mais idiossincráticos dessa região. Nesse sentido, é interessante notar que a idealização do relato não se dá por uma higienização do exemplo, mas pela totalidade da experiência sulista consubstanciada em um indivíduo singular; não há nenhuma pretensão de justificar, atenuar, ou mesmo maquiar o Sul, muito pelo contrário, as contradições são colocadas à mostra, os contrassensos, as incoerências e as incongruências são expostos, constituem-se afinal como etapa necessária no percurso de compreensão intelectual da experiência sulista. De fato, ao não filtrar uma experiência mais palatável, percebe-se em Quentin um escrutínio intelectual do imaginário fragmentado relacionado ao Sul.

O mais sulista entre os sulistas

Mas, afinal, o que há de tão sulista em Sutpen? Por que elegê-lo para essa incursão no que há de mais fundamental no Sul?

Para Quentin a figura de Sutpen dramatiza o auge e a ruína do Sul. *Self-made man* por excelência, Sutpen desafia os determinismos sociais e os subjuga. Não se trata de alguém que conseguiu manter ou mesmo fazer crescer o patrimônio familiar, mas daquele que saiu de uma situação de completa pobreza, sem qualquer probabilidade de sucesso, enfrentou a vida de frente, e alcançou o ápice – ainda que posteriormente ele mesmo tenha causado a destruição de sua conquista, ele foi capaz de chegar lá. Sutpen,

¹⁴⁰ Tradução: *Fale sobre o Sul. Como é lá. O que as pessoas fazem por lá. Por que elas vivem lá? Por que elas vivem afinal.*

portanto, é uma variação da personificação do mito americano do *self-made man*, do personagem que enfrenta a miséria e atinge o sucesso por esforço e mérito próprios. Nesse sentido, ele representa a coragem, garra e determinação necessárias para conquistar e sobrepujar a terra inóspita. Sutpen representa a bravura e intrepidez requeridas do proprietário de grandes plantações, detentor de influência sobre a sociedade, comprometido com a tradição familiar. Por outro lado, sua obstinação excessiva impede que suas conquistas se solidifiquem e se reverte na falência completa de seu projeto.

Conforme pontua Edmond Volpe, *Absalão, Absalão!* “é uma história incisiva do Sul; ele é também um estudo perspicaz do individualismo americano” (VOLPE, 1964, p. 184)¹⁴¹. O autor comenta que Sutpen é “o individualista austero dos Estados Unidos do século dezenove” e que possui “as qualidades associadas ao desenvolvimento da nação – a ambição feroz, a autoconfiança, a vontade férrea, o individualismo, a capacidade e a predisposição a suportar as dificuldades e o trabalho árduo” (VOLPE, 1964, p. 195)¹⁴². As considerações do crítico são oriundas de diversas passagens da narrativa, entre as quais podemos citar uma absurdamente explícita: “Ele [Sutpen] acreditava que tudo o que era preciso era coragem e astúcia e uma ele sabia que tinha e a outra ele acreditava ser capaz de aprender se fosse para ser ensinado” (AA-pt, 1990, p. 244)¹⁴³.

O romance é todo trágico: Sutpen não consegue concretizar o seu projeto; e Quentin sequer chega a termo com uma síntese do Sul. A partir da superfície narrativa, a impressão mais óbvia é a de que Sutpen naufraga em seu plano por conta de mazelas sociais instituídas no cotidiano sulista (com as quais, obviamente, compactua): a escravidão, o rígido código de distinção social e racial, a ordem familiar implacável; eis as maldições que condenam a Sutpen. Quentin, por outro lado, padece por tentar reativar uma imagem do Velho Sul que é idealizada e só existiria em seus devaneios aristocráticos. Aí estão os motivos da falência extraível da superfície do texto. Em termos morais, há duas lições: é preciso limpar o Sul de suas heranças grotescas através de uma crítica contundente; e deve-se, nesse percurso, evitar qualquer impulso

¹⁴¹ “[*Absalão, Absalão!*] is an incisive history of the South; it is also a perceptive study of American individualism.”

¹⁴² “[Sutpen é] the rugged individualist of nineteenth-century America” / “[e possui] those qualities associated with the development of the nation – the fierce ambition, the self-assurance, the iron will, the individualism, the ability and willingness to endure hardship and hard work.”

¹⁴³ “He [Sutpen] believed that all that was necessary was courage and shrewdness and the one he knew he had and the other he believed he could learn if it were to be taught.”

idealizador ou reminiscência romântica. Sem dúvidas, são explicações plausíveis e totalmente válidas, mas não as únicas possíveis.

Os matizes da história, ou: escravidão – aqui se faz aqui se paga?

A chave de leitura comumente eleita para o romance é a escravidão. Cleanth Brooks, por exemplo, enxergava nos anos 1960 como a maioria dos críticos interpretava *Absalão, Absalão!*, enquanto “a história da maldição da escravidão e como ela envolveu Sutpen e seus filhos em ruína” (BROOKS, 2003, p. 40)¹⁴⁴. É imprudente afirmar que esse modo de leitura esvaneceu de lá para cá¹⁴⁵. Muito ao contrário, a ruína de Sutpen é habitualmente relacionada ao instituto da escravidão e seus desdobramentos. O ponto central do argumento diz respeito ao caso de Charles Bon, filho mestiço que Sutpen rejeita junto com sua primeira esposa. O assassinato de Charles, incitado por Sutpen devido ao seu racismo, é o que desencadearia a ruína do seu projeto. A preocupação do romance, nesse contexto, estaria em recuperar uma história singular com fim trágico ocorrido por conta da escravidão e do racismo, e elevá-la ao posto de figura exemplar do declínio sulista.

Há mais fatores envolvidos, entretanto. Devemos, antes de qualquer coisa, percorrer algumas interpretações que divergem desse modelo quase hegemônico para, posteriormente, tentarmos lançar outros feixes de luz sobre o romance. Começamos pelo próprio Brooks, o qual identifica o vaticínio da escravidão enquanto fator destruidor de Sutpen como uma aposta segura, porém, inconsistente: “Certamente isto remete a história a uma fórmula assertiva e simplificada. A escravidão era um mal. Mas outros escravocratas escaparam do tipo de derrota sofrida por Sutpen [...]” (BROOKS, 2003, p. 40)¹⁴⁶. Por mais que a escravidão seja uma mancha indelével e se apresente como tal, imputá-la como ponto primordial na queda de Sutpen torna-se complicado:

¹⁴⁴ “[...] the story of the curse of slavery and how it involved Sutpen and his children in ruin.”

¹⁴⁵ Cf., por exemplo: COMMER, Laura. *The Depiction of Slavery in William Faulkner's Novel Absalom, Absalom!*. Munich: GRIN Verlag, 2015. A referência a esta publicação recente é suficiente para atestar a continuidade desse modelo de leitura. O argumento central é o de que *Absalão, Absalão!* apresenta em sua narrativa os impactos causados pelo instituto da escravidão no Sul. Essa ideia não deixa de ter sua verdade, mas também não podemos deixar de apontar que é uma verdade parcial e discutível.

¹⁴⁶ “Surely this is to fit the story to a neat and oversimple formula. Slavery was an evil. But other slaveholders avoided Sutpen’s kind of defeat [...]”

em primeiro lugar, outros escravocratas aludidos no romance não padecem do mesmo destino e, em segundo, o caso específico de Sutpen por si só impõe certas barreiras.

Para Brooks, o personagem não se encaixa na comunidade e exhibe comportamentos bastante destoantes desta. O avô de Quentin, único amigo pessoal de Sutpen, confirma a sua postura incômoda e pouco sociável em relação à sociedade que o circunda: “yes, he was underbred”. De acordo com o crítico, “Sutpen permanece excluído da comunidade” (BROOKS, 2003, p. 20)¹⁴⁷. Este, e outros traços a serem apresentados mais abaixo, devem ser considerados ao se sustentar o fato da escravidão como único motivo da destruição do plano de Sutpen (certamente, enquanto pano de fundo da sociedade sulista, ela é um elemento que se faz fortemente presente; mas talvez existam outros fatores importantes para o exemplo específico do personagem). “Devemos estar preparados a levar tais traços em consideração se tentamos ler a história da derrocada de Sutpen como um mito da queda do Velho Sul” (BROOKS, 2003, p. 29)¹⁴⁸, afirma o crítico.

A respeito do comportamento de Sutpen em relação às relações raciais, Brooks (2003, p. 20-27) discorre longamente e levanta alguns aspectos decisivos: o fim trágico de Charles Bon provocado por Sutpen não é exatamente motivado por um preconceito racial ativo da parte do personagem, mas por uma compreensão de que a condição de Bon dificulta a realização e legitimação social do seu projeto maior; Clytie, filha mestiça de Sutpen, é aceita nas vivências comuns da família e somente é interpelada por conta de noções raciais por Rosa Coldfield; o arquiteto francês, branco, é tratado como escravo, o que denota o fato de Sutpen operacionalizar quem quer que seja proveitoso para a realização dos seus planos, independente de matiz racial; Sutpen se diverte lutando com os escravos em disputas que denotam uma espécie de igualdade (ao menos no transcorrer da luta) e é assistido por outros donos de plantações da cidade que demonstram jamais vislumbrar a possibilidade da mesma interação realizada por Sutpen; sua primeira esposa e filho são repudiados não por repugnância ou ódio, mas porque sua condição parcialmente negra prejudicaria o seu projeto; finalmente, pode-se afirmar que Sutpen somente ama e enxerga a construção de seu projeto, paralelamente o seu ódio emerge contra quaisquer opositores a este. Porém, antes de tratarmos da

¹⁴⁷ “Sutpen does remain outside the community.”

¹⁴⁸ “We must be prepared to take such traits into account if we attempt to read the story of Sutpen’s fall as a myth of the fall of the Old South.”

solução proposta por Brooks, vejamos outras considerações que lidam com o mesmo problema.

Eric Sundquist, em seu livro *Faulkner: The House Divided* (1985), coloca a questão em uma perspectiva bastante peculiar. O autor parte, sim, do pressuposto de que as mazelas advindas da escravidão são as geradoras da falência do projeto de Sutpen – e do Sul, já que a história de Sutpen surge como sua analogia –, porém, o autor mobiliza forças bastante diversas do chão comum da crítica que costumeiramente toma essa posição. De fato, o estudo de Sundquist é interessante por colocar-se em uma situação próxima à da interpretação de Cleanth Brooks: ambos os autores conseguem intuir asserções poderosas, mas não as potencializam ao seu grau máximo. Tentemos entender melhor esse quadro.

O livro de Sundquist tem como temática principal as questões raciais propriamente ditas. De partida, a expressão “the house divided” recorrentemente usada por Abraham Lincoln no contexto da Guerra Civil aponta para a questão racial, pois, a divisão mencionada advinha de posturas conflitantes em relação ao convívio racial. Entretanto, tanto o crítico quanto o historiador James McPherson (1989), por exemplo, irão advogar uma situação mais complexa do que a dicotomia mais corriqueira que postula a causa da Guerra Civil como uma empreitada do Norte para extinguir a escravidão vigente no Sul. McPherson aponta que o conflito entre a União e os Estados Confederados provinha inicialmente de divergências políticas e econômicas, mas que aos poucos o Norte passou a se utilizar da bandeira da extinção da escravidão como estandarte na querela (conforme atestam as considerações de McPherson). Eric Sundquist, por outro lado, apesar de não possuir a intenção de reconstituição e balanço históricos típicos de um historiador como McPherson, consegue identificar um ponto crucial presente no contexto mais amplo descrito pelo historiador. Uma entrada para a compreensão da questão racial pode ser realizada através de uma análise atenta à miscigenação.

O crítico avalia que a imagem de uma nação dividida contra si mesma é mais proveitosa do que a implicação óbvia do rompimento da união, “Porque isto [*House Divided*] também representa os modos perigosos e paradoxais nos quais o Norte e o Sul, cada um também dividido internamente, não estavam simplesmente opostos, mas em aspectos significativos funcionavam quase como imagens espelhadas” (SUNDQUIST,

1985, p. 99)¹⁴⁹. Essa equivalência reversa entre Sul e Norte aparece na consideração da miscigenação: enquanto a Confederação acusava a União de ensejar, através da defesa da abolição, um aumento massivo da miscigenação; a União, em retrospecto, bradava o mesmo argumento contra os Estados Confederados, visto que a manutenção da escravidão também implicava na miscigenação por conta do abuso sexual contra escravas rotineiramente praticado pelos brancos abastados. De modo geral os abolicionistas do Norte, conforme aponta Sundquist, provenientes do Partido Republicano que estava no poder naquele momento, defendiam a extinção da escravidão, mas não admitiam a possibilidade de miscigenação através da liberalização das relações inter-raciais. Em seu vislumbre, negros e brancos conviveriam harmoniosamente, porém, inelutavelmente separados (mais no sentido do reconhecimento racial do que em termos de interdição espacial). O que Sundquist detecta é que, ainda que a causa da abolição seja louvável (e de modo algum a justiça da causa em si esteja em questão), a supremacia branca se fazia presente nos dois polos da contenda.

No decorrer de sua discussão o crítico avalia que “[...] o cuidado de Lincoln em evitar o tópico da miscigenação no discurso “House Divided” é significativo” e conclui que “não parece descabido sugerir que foi algo consciente e intencional, pois, sua menção teria tornado mais problemático do que nunca o desejo de Lincoln em postergar a questão da abolição” (SUNDQUIST, 1985, p. 104)¹⁵⁰. Os pressupostos, nesse contexto, seguem em duas linhas distintas: 1) a questão abolicionista emergiu como foco da disputa como resultado de um processo tortuoso e constituía-se em assunto delicado para ambos os lados, sendo que se consolidou como bandeira do Norte somente quando outros tópicos estavam arrefecendo na esfera da opinião pública; e 2) nos dois lados existiam abolicionistas de fato (que visavam a igualdade racial), “abolicionistas oportunistas” (os quais viam na defesa da abolição uma entrada para a expansão de uma lógica política e econômica específica) e os anti-abolicionistas (escravocratas no Sul; supremacistas ou beneficiados pela escravidão no Norte). Nesse sentido, o fato de Lincoln não entrar nos meandros relacionados à miscigenação em um

¹⁴⁹ “[...] for it also represents the dangerous, paradoxical ways in which North and South, each internally divided as well, were not simply opposed but in significant respects were almost mirrored images.”

¹⁵⁰ “[...] Lincoln’s avoidance of the miscegenation charge in the House Divided speech is significant” / “it does not seem misleading to suggest that it is conscious and intentional, that its introduction would have rendered more problematic than ever Lincoln’s desire to postpone the question of abolition.”

discurso decisivo em defesa da abolição é estratégico, pois, “[...] Lincoln tinha que apelar tanto para os abolicionistas quanto para os racistas (muitas vezes, certamente, eles eram os mesmos) [...]” (SUNDQUIST, 1985, p. 104)¹⁵¹.

Tendo em mente que a questão da escravidão possui mais nuances do que aparenta à primeira vista, voltemos às considerações de Cleanth Brooks. Muito mais decisivo do que a ligação de Sutpen com a escravidão, Brooks identifica que ele “é um empreendedor sem preocupação com o passado e detentor de uma energia ilimitada voltada à realização dos seus planos ofensivos” (BROOKS, 2003, p. 29)¹⁵². Sutpen revela-se, afinal, incompatível com a atmosfera sulista em um quesito central: sua relação pouco íntima com a tradição. A respeito da postura de Sutpen quanto à tradição, elemento essencial da experiência sulista, Brooks comenta:

Sutpen se aproveitaria do “tradicional” enquanto uma abstração pura – o que, é claro, equivale é negar o seu próprio sentido. Para ele a tradição não é um modo de vida herdado ou transmitido pela comunidade, passada e presente, para o indivíduo que é por ela nutrido. É uma variedade de coisas a ser possuída, não uma maneira de viver que incorpora certos valores e determina a conduta dos homens. Os objetos fetichistas devem ser adquiridos por uma eficiência implacável. (BROOKS, 2003, p. 20)¹⁵³

De fato, tal consideração faz com que Brooks chegue a uma conclusão inusitada: “Sutpen revela-se um ianque, não um sulista”¹⁵⁴. Há um caráter pragmático no personagem que destoa dos devaneios de grandeza e tradição do ambiente sulista: “De qualquer forma, Sutpen se parece com o americano moderno, [...] um “planejador” que trabalha por plano e conforme um cronograma. Ele é racional e científico, não tradicional, nem religioso, nem mesmo supersticioso” (BROOKS, p. 28)¹⁵⁵. Mas

¹⁵¹ “[...]Lincoln had to appeal to abolitionists and racists alike (often, of course, they were the same) [...].”

¹⁵² “[Sutpen] is a new man with no concern for the past and has a boundless energy with which to carry out his aggressive plans.”

¹⁵³ “Sutpen would seize upon “the traditional” as a pure abstraction—which, of course, is to deny its very meaning. For him the tradition is not a way of life handed down or transmitted from the community, past and present, to the individual nurtured by it. It is an assortment of things to be possessed, not a manner of living that embodies certain values and determines men’s conduct. The fetish objects are to be gained by sheer ruthless efficiency.”

¹⁵⁴ “Sutpen turns out to be a Yankee, not a southerner at all.”

¹⁵⁵ “At any rate, Sutpen resembles the modern American, [...] a ‘planner’ who works by blueprint and on a schedule. He is rationalistic and scientific, not traditional, not religious, not even superstitious.”

Brooks, apesar de aterrissar em um solo consideravelmente diferente do chão comum da crítica dedicada à *Absalão, Absalão!*, ainda sustenta que o romance funciona sim como analogia para a experiência sulista. Entretanto, para o crítico, essa equivalência não estaria tanto nas vinculações objetivas de Sutpen com a sociedade sulista, mas com os lampejos de grandeza de seu plano e a queda colossal de seu projeto. A analogia se dá, portanto, pela desproporção megalomaniaca do próprio empreendimento e da ruína trágica, para a qual contribui essa apreciação delirante de si.

Antes de prosseguirmos é necessário realizar algumas correções de percurso a respeito das considerações de Cleanth Brooks. A posição do autor, apesar de chegar a uma interpretação interessante por abrir espaços para outros fatores que incidem sobre Sutpen, visivelmente minimiza a presença do racismo sulista como fator central da ascensão e queda desse projeto sulista. Torna-se proveitoso incorporar os elementos adicionais trazidos à baila por Brooks, a racionalidade técnica por exemplo, sem no entanto endossar a sua diminuição do peso da escravidão e do racismo. O autor, vale ressaltar, ao diminuir a importância da questão racial demonstra o seu status como um intelectual sulista tradicional ligado ideologicamente aos Agrarians. Além disso, a distinção estrita entre Norte e Sul que suporta o argumento do autor não se sustenta a um exame mais detido, conforme temos apontado ao longo deste trabalho.

Detenhamo-nos no diagnóstico de Brooks de que Sutpen seria, na verdade, um ianque e não um sulista. A suposição que fundamenta essa consideração está assente em uma consideração de identidades como algo conformado, resolvido e assertivo. Entretanto, é importante levar em conta as nuances dentro do próprio Sul. A história do sujeito que sai do Old South – Virginia, no caso de Sutpen – para tentar reproduzir aquele mundo, como pastiche, no New South – constituído por Mississippi, Louisiana e Texas – é historicamente fiel e muito perspicaz. O Mississippi tornou-se estado somente em 1817, menos de cinquenta anos antes da Guerra Civil – a expulsão dos índios que ocupavam a maior parte do estado, inclusive as terras de Sutpen, data de 1838, menos de 30 anos antes da Guerra. É, portanto, enganoso vincular a distinção entre Sutpen e os sulistas de Yoknapatawpha como uma distinção entre Norte e Sul, pois, trata-se na verdade de uma distinção intra-Sul, ou seja, entre o Velho e o Novo Sul. Segundo Édouard Glissant, Thomas Sutpen é “o herdeiro mais novo dos latifundiários da Virgínia e das Carolinas” (GLISSANT, 2000, p. 14)¹⁵⁶. David Minter, coadunando com

¹⁵⁶ “[...] the younger sons of Virginia and Carolina planters.”

essa avaliação, ressalta que “Sutpen é intensamente, mas não peculiarmente sulista”, ou seja, ele se distingue da caracterização sulista do Novo Sul, mas em sua empreitada rumo ao Mississippi comprova ser irremediavelmente sulista em um sentido ainda mais profundo do que o sulismo do Novo Sul. E trata-se de um sentido que, assim, desloca as próprias noções associadas ao Norte e Sul, pois, “mesmo em suas migrações, ele e sua família são intensamente modernos” (MINTER, 1996, p. 226)¹⁵⁷. A própria noção, exibida por Brooks, da relação despojada de Sutpen com a tradição devido ao seu distanciamento da comunidade de Yoknapatawpha é enganosa, visto o caráter extremamente recente da constituição do Novo Sul; a tradição, nesse sentido, estaria mais do lado do Velho Sul do que do Novo Sul.

Apesar do caráter enviesado de parte das considerações de Cleanth Brooks, tanto Brooks quanto Sundquist chegam longe em suas leituras. Em suas considerações fica visível que o passado descortinado pelo romance é mais multifacetado do que uma encenação binária. A escravidão desponta sim como a maldição do Sul, mas descobre-se que a extensão de sua malha social abarca também o Norte, o qual precisa ser considerado em uma compreensão prudente e honesta do referente em questão. O percurso de Sutpen permanece como imagem mítica para o destino do Sul, mas o personagem propriamente desponta como mais inserido em um tipo de racionalidade compartilhada pelo Sul e Norte e em franca expansão para o Novo Sul do que nas caracterizações sulistas habituais.

Uma dupla traição: Sutpen e Quentin dão as mãos

Contrariando os nossos próprios pressupostos, tomemos uma licença poética (ou interpretativa) e façamos uma leitura de Thomas Sutpen e Quentin Compson considerando-os como se fossem figuras históricas, como se pudessem ser lidos como indivíduos dotados de subjetividade ao invés de personagens (portanto, categorias) narrativas. Note-se que a intenção é operacionalizar certas camadas de sentido que ficam enfraquecidas sem a consideração de uma motivação individual por parte dos

¹⁵⁷ “[...] Sutpen, is intensely but not peculiarly southern.” / “Even in their [Sutpen’s family] migrations he and his family are intensely modern.”

personagens. Entretanto, devemos manter em mente que se trata de um exercício que opta por uma via arriscada no intuito de atingir certos arranjos de sentido subjacentes. A equivalência entre personagem e pessoa poderá ser perdoada, portanto, pelo fato de se constituir em meio e não fim. Ademais, temos em nosso favor o fato de um crítico do calibre de Cleanth Brooks operar de modo similar na sua leitura paradigmática do romance. Na metade do seu percurso interpretativo, o crítico comenta “Até este ponto temos nos debruçado sobre o personagem Thomas Sutpen, especialmente em sua relação com as instâncias da família e da comunidade” e arremata: “nós o temos tratado como se fosse uma figura histórica, mas é claro que ele não é. Mais do que a maioria dos personagens na literatura, Thomas Sutpen é uma construção imaginativa, um conjunto de inferências – uma hipótese levada à cabo como explicação para vários eventos peculiares” (BROOKS, 2003, p. 31)¹⁵⁸.

Retomando os fios que deixamos soltos anteriormente (Sutpen como algo além de um sulista convencional, conforme análise de Brooks; e as nuances e proximidades nas relações entre Norte e Sul, conforme desmistificado por Sundquist), note-se que *Absalão, Absalão!* dramatiza dois fracassos trágicos: o de Sutpen, no estabelecimento de sua dinastia, e o de Quentin, nas implicações de sua compreensão do Sul. Nesse sentido, por seu caráter trágico, pode-se afirmar que o romance se mantém como um gótico sulista. Malcolm Cowley aponta que a obra “parece pertencer aos domínios do romance gótico, com Sutpen’s Hundred assumindo o lugar de um castelo assombrado no Reno, com o coronel Sutpen desempenhando o papel de Fausto e Charles Bon o de Manfred” (COWLEY, 1977, p. xix)¹⁵⁹. Nossa incursão buscará inferir as razões para o fracasso de ambos. A nossa hipótese central é a de que muito mais do que um livro sobre o Sul ou uma crônica familiar regionalista, *Absalão, Absalão!* é um escrutínio da expansão para o Sul de um tipo de racionalidade proveniente do Norte, nesse sentido a narrativa excede o Sul no alcance da crítica que proporciona. O mais sulista dos romances de Faulkner é, na verdade, um diagnóstico da dinâmica entre Sul e Norte.

¹⁵⁸ “[...] up to this point we have been concerned with the character of Thomas Sutpen, especially in his relation to the claims of the family and the community” / “we have treated him as if he were a historical figure, but of course he is not. More than most characters in literature, Thomas Sutpen is an imaginative construct, a set of inferences—a hypothesis put forward to account for several peculiar events.”

¹⁵⁹ “[*Absalão, Absalão!*] seems to belong in the realm of Gothic romance, with Sutpen’s Hundred taking the place of a haunted castle on the Rhine, with Colonel Sutpen as Faust and Charles Bon as Manfred.”

Thomas Sutpen é um empreendedor, homem de negócios, possui a determinação e arrojo dos capitalistas desbravadores. Sua racionalidade está em sintonia com o espírito norte-americano, com o homem que estabelece pelo esforço próprio o seu lugar ao sol. Trata-se de um *self-made man*: capaz de gerir seus próprios empreendimentos, criativo em termos dos recursos necessários, hábil na resolução dos percalços que tentam impedir a realização de seus projetos, capaz de identificar o melhor local e ocasião para a implementação de seu plano e de seguir o rastro de tais metas. Essa caracterização, no romance, é bastante positiva e afirmativa. Se o projeto de Sutpen desaba, fica subentendido que a culpa é das idiossincrasias sulistas das quais ele não consegue se livrar. Fosse oriundo de outra região mais propícia ao seu caráter empreendedor (do Norte, por exemplo), depreende-se que seu projeto vingaria. De modo geral, portanto, extirpando-se a influência danosa do fardo sulista, Sutpen apareceria como exemplo de um homem de negócios arrojado e dinâmico, um *case* de sucesso: possui um projeto bem estruturado, é ciente das demandas para sua consecução, concentra-se no cumprimento de cada etapa, é focado e determinado, sendo que a concretização de seu plano ocupa o lugar primordial de suas preocupações. Ou seja, estamos diante de uma mentalidade empresarial típica do capitalismo expansionista. Assim, a derrocada de Sutpen falaria em favor da necessidade de modernização do Sul e de seus processos, e do abandono de seus ranços rurais e comezinhos.

Entretanto, o que o exemplo demonstra quando analisado em seus próprios termos é algo um tanto diverso. Em primeiro lugar, Sutpen é caracterizado ao longo da narrativa como “single-minded”, ou seja, obstinado e inflexível – não em sentido ontológico, mas quanto à tenacidade com que adere ao seu projeto. Além disso, há uma espécie de inocência repetidamente atribuída ao personagem, o qual jamais desconfia da infalibilidade e viabilidade de seu projeto, acredita fielmente em sua capacidade de executá-lo, e não considera quaisquer influências externas como riscos pertinentes; o que no nível individual dificulta um exercício de reflexão capaz de dar conta do contexto social mais amplo. Cleanth Brooks é assertivo a esse respeito: “a inocência [de Sutpen] equivale, finalmente, a uma confiança na racionalidade – uma confiança exagerada de que os planos funcionam, de que a vida é mais simples do que é”

(BROOKS, 2003, p. 30)¹⁶⁰. Sutpen sucumbe não apenas por conta das idiossincrasias sulistas, mas pelas limitações de visão da lógica de utilidade que governa o seu projeto. Excetuando-se as questões relacionadas à escravidão, as quais podem figurar como anátema moral ou mesmo como instituição incômoda ao capitalista esclarecido, os elementos que influem na ruína de Sutpen são todos devedores da reação de uma mentalidade rígida. Aliás, a escravidão sequer chega a desempenhar qualquer papel significativo nessa derrocada. No plano das relações sociais, no contexto da vida na cidade, a lógica absoluta do lucro impede que Sutpen integre-se ao lugar e à comunidade, diferente inclusive do liberalista clássico que erigiria sua empresa a partir de uma integração desigual – pois o mediador é a posse de capital – com a comunidade da qual participa; esse tipo de capitalista empreendedor utiliza-se do local e da comunidade como meros meios para maximizar o seu lucro, não há qualquer sentido de pertença ou envolvimento – algo próximo do investidor especulador atual ou dos *startups*, com a grande diferença de que os investimentos completamente virtualizados do presente fazem com que o lugar sequer se coloque como questão. O deslocamento de Sutpen em relação às dinâmicas da cidade é um dos ingredientes que o faz isolar-se e não desfrutar de uma rede de apoio coletivo. Em termos familiares, Sutpen é incapaz de lidar com a aparição de seu filho não-reconhecido do primeiro relacionamento, sendo que fica claro pela própria postura do filho que bastaria um acordo entre “cavalheiros” (reconhecimento de paternidade entre os dois, sem mesmo envolver qualquer implicação financeira) para que a questão jamais viesse à tona. A solução de Sutpen é a armação de um conflito que culmina no assassinato pelo filho “oficial” de seu meio-irmão; ou seja, nada menos razoável. Em resumo: tudo o que não possui utilidade direta para a realização do projeto pessoal não é digno de atenção e é resolvido das maneiras mais atrapalhadas possíveis.

Os exemplos são inúmeros e variados: questões simples adquirem os piores desfechos possíveis quando Sutpen intervêm, pois, nada que esteja fora do âmbito de seu plano adquire estatuto suficiente para ser pensado com seriedade. O foco empresarial e a imersão completa no projeto pessoal nada mais são do que um estreitamento da racionalidade, a perda da visão de conjunto, da coletividade, do todo social. E essa alienação que só enxerga o objetivo privado e particular, convencendo-se de sua própria eficiência em sua concretização, convence o próprio sujeito de sua

¹⁶⁰ “[...] [Sutpen’s] innocence amounts finally to a trust in rationality – an overweening confidence that plans work out, that life is simpler than it is.”

infalibilidade em quaisquer que sejam os contextos. Sutpen é destes que, se considerando capaz de tudo, pois que erigiu seu plano magistralmente, termina por colocar tudo a perder por sua incapacidade de pensar a partir de outras matrizes. Em suma, Sutpen é um filho do Sul que trai a terra ao assumir uma racionalidade capitalista e utilitária, tipicamente exercida no Norte.

Mas, se uma análise separada de Sutpen revela que a racionalidade puramente técnica, ferramental, junto com a lógica da utilidade, recursos típicos do *self-made man*, constituem-se nos elementos decisivos que conduzem todo o seu projeto à ruína, muito mais profundamente que os enlaces com a tradição sulista, a situação não é diferente quando se trata de Quentin. A frustração visível de Quentin ao final do romance, sem conseguir alcançar uma compreensão à altura de sua investigação, não é fortuita, mas possui um lastro para além do idealismo e romantismo do personagem.

Nascido após a Guerra Civil, Quentin cresceu em um Sul submetido ao Norte, cujos padrões macrossociais, principalmente os direcionamentos econômicos, passam a ser ditados pelos burocratas do Norte e há uma pressão interna pela adaptação à racionalidade capitalista do Norte como única sobrevivência possível do Sul. A angústia de Quentin é motivada por essa temporalidade sem alicerce: o Sul não se mantém como região autônoma, sequer se deixa padronizar pelo Norte (o espaço de experiência e o horizonte de expectativa são instâncias desesperadoras). Mais ainda, trata-se de um período de tensão no qual se torna inverossímil qualquer defesa do Velho Sul, sobretudo por conta da mancha indelével da escravidão, ou mesmo a transmutação cômoda do Sul em Norte, o que equivale à perda do último resquício de autonomia. Muito mais do que os devaneios relacionados ao incesto, presentes em *O som e a fúria* (1929), o suicídio vindouro de Quentin será muito mais impulsionado por essa irresolução sulista entre um passado vergonhoso e um futuro de submissão; é o que aponta, por exemplo, Richard Godden (1993).

Fato é que em 1909 e 1910 a derrota na Guerra Civil e a expansão da racionalidade capitalista do Norte sobre o Sul já está bastante adiantada e, de certa forma, é uma influência presente e já incorporada mesmo por um idealista como Quentin. Essa espécie de angústia social ocasionará que Quentin também se configure em um tipo de *self-made man*, porém, bastante diverso daquele ilustrado por Thomas Sutpen. Enquanto para Sutpen não está em questão uma definição de Sul, para o esclarecido e intelectualizado Quentin do pós-guerra não há possibilidade de prescindir

da questão. Sendo assim, a busca por uma definição do Sul é também uma busca por uma compreensão de si. Ocorre, entretanto, que a ironia sobe ao palco: a busca de uma imagem genuína do Sul por Quentin não deixa de se caracterizar por uma obstinação muito próxima àquela de Sutpen; Quentin não deixa de ser um “single-minded” como o personagem mítico que ele evoca. Mas há uma diferença drástica: Quentin é sulista demais, idealista em demasia, para alcançar o nível de precisão, clareza e determinação pragmática de Sutpen. Por outro lado, sabemos que, mesmo se ele fosse capaz de alcançar esse caráter implacável, apenas acabaria por perder de vista o seu alvo ao enfocar o específico e perder de vista a totalidade. Deixar de lado essa busca incansável e inatingível também não é opção para o personagem, embora seja a única solução plausível visto que o que há de mais essencial no Sul, na altura dos acontecimentos, é exatamente a posição angustiante experimentada por Quentin, a qual deve ser explorada em seu enraizamento social (mas não é reconhecida pelo personagem). O suicídio nada mais é do que a comprovação do curto-circuito de sua posição intelectual, a qual o conduz a saídas sempre angustiantes, sempre inconsistentes e improdutivas.

Falta em Quentin uma retomada crítica de seu percurso de reflexão. Ele perde de vista o essencial, pois, obtusa o potencial de apreensão intelectual do todo ao convencer-se de que o particular seja de fato uma entidade discreta cognoscível em absoluto. Contudo, a falência da indagação torna-se o vértice mais produtivo do romance de Faulkner. Thomas Sutpen não se sustenta como imagem eloquente do Sul porque ele, em realidade, reflete uma racionalidade técnica bem diversa daquela imagem de tradição associada ao Sul e muito mais vinculada ao Norte no imaginário cultural, com isso ofuscando as fronteiras que separam Norte e Sul e revelando a presença de uma racionalidade capitalista, com tons sulistas, no Sul muito antes da Guerra Civil. A ascensão de Sutpen e a dinâmica de seus negócios denunciam que o funcionamento do Sul está intrinsecamente e intimamente ligado ao Norte: Sul e Norte formam um conluio, ambos não passam de duas faces da mesma moeda, a saber, a sedimentação e expansão do capitalismo como *modus operandi* hegemônico na sociedade norte-americana e, mais tarde, no Ocidente. As plantações sulistas escoam a produção para o Norte, a escravidão e a barbárie sulistas é que garantem a sustentação material do Norte e, aos poucos, conforme aumenta a racionalização minimalista dos processos de produção e a subsunção do espaço ao imperativo da utilidade (esclarecida e moderna, diga-se de passagem) a guerra torna-se inevitável para a cooptação integral

do Sul. Devido à obstinação de Quentin em sua fé no Sul como entidade discreta, ele torna-se míope para o desnudamento da dinâmica entre Sul e Norte, para o movimento que em maior ou menor grau se imiscui em ambos. O fator mais significativo passa despercebido pelo personagem: há um movimento de homogeneização que perpassa as relações entre ambas as regiões desde antes da guerra, o qual avança rumo ao Sul. A compreensão desse movimento, ou seja, uma apreensão intelectual mais aberta e crítica a respeito do arranjo social mais amplo permitiria vislumbrar o ponto fulcral a partir do qual o esclarecido e o atrasado formam um sistema contíguo que se retroalimenta, no qual as mazelas sociais do Sul apresentam-se também como efeito colateral das dinâmicas do Norte – não como forma de se inocentar ou amenizar o Sul, mas como meio de desnudamento da relação mais profunda do trânsito do capital entre fornecedores e favorecidos. Trata-se da brecha a partir da qual se pode vislumbrar os circuitos do sistema. Mas a lógica obtusa de Quentin não permite espiar por brechas de utilidade não garantida. Assim como destrinchado no conto “The Bear”, e destacado por Brooks, “eficiência como um fim em si é autodestrutiva” (BROOKS, 2003, p. 30)¹⁶¹.

A avaliação de David Minter segue o mesmo caminho argumentativo e termina por concluir que os termos ressonantes e grandiosos, como “tradição” por exemplo, associados por Quentin ao passado grandiloquente e idealizado do Sul não passam de uma ilusão. Nas palavras do crítico:

A crise pessoal de Quentin fornece-lhe um caminho para a história culturalmente ressonante de Sutpen e sua destruição de Miss Rosa e Judith precisamente porque sua crise pessoal, provocada por viver uma mentira, prefigura a crise moral de sua sociedade. Longe de celebrar a “comunidade” e a “tradição” como realizações do Sul, como os agrários tentaram fazer, Faulkner as apresenta como ideias que pesam mais precisamente porque, dada a fascinação da nação com o novo e o indivíduo, bem como com sua ganância divisora, elas existem apenas enquanto ideias. (MINTER, 1996, p. 226)¹⁶²

¹⁶¹ “[...] efficiency as an end in itself is self-defeating.”

¹⁶² Quentin’s personal crisis provides him a way into Sutpen’s culturally resonant story and its destruction of Miss Rosa and Judith precisely because his personal crisis, brought on by living a lie, prefigures the moral crisis of his society. Far from celebrating “community” and “tradition” as achievements of the South, as the Agrarians had tried to do, Faulkner presents them as ideas that weigh more heavily precisely because, given the nation’s fascination with the new and the individual as well as its divisive greed, they exist only as ideas.

Assim como evocado pelo título do romance, o percurso intelectual de Quentin (ou anti-intelectual na medida em que perde o teor crítico pelo enfoque na utilidade) trai a própria motivação que dirige o personagem, causando um curto-circuito. Trai também o próprio Sul, objeto da devoção do personagem, pois, oblitera a única brecha capaz de revelar um vislumbre de uma possível redenção sulista a partir da crítica. Não são gratuitas as palavras de Shreve direcionadas a Quentin no final da narrativa: “Now I want you to tell me just one thing more. Why do you hate the South?” (AA, 1990, p. 311)¹⁶³.

¹⁶³ Tradução: Agora eu quero que você me diga apenas mais uma coisa. Por quê você odeia o Sul?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos apontar que a ficção de Faulkner se alimenta de uma experiência temporal singular, a qual se constitui também em sua contribuição formal de maior destaque. Contudo, advertimos que o acúmulo crítico não raro ofuscou essa questão temporal ao abordá-la somente como elemento interno do devir narrativo de romances específicos. Finalmente, nos esforçamos em demonstrar que algumas abordagens críticas de relevo chegaram a termo (a organização do enredo em *O som e a fúria*, por exemplo) ou propuseram hipóteses ordenadoras (a dinâmica das perspectivas em *Enquanto agonizo*, a expansão da modernização em *Luz em agosto*, a referência ao passado em *Absalão, Absalão!*) para algumas das questões mais espinhosas impostas pela ficção de Faulkner. Ao longo desse percurso, buscamos ressaltar que essa ficção reflete uma situação dúbia em relação ao tempo em termos sociais: o apelo idealizado ao passado se revela um autoengano, um escapismo; mas, a perspectiva de entrada no futuro através de um compromisso positivo com as condições do presente também é desoladora. Nesse sentido, trata-se de uma ficção que hesita entre duas temporalidades e, nesse gesto, de certa forma reflete de modo profundo a experiência sulista específica daquele momento.

Conforme explorado ao longo deste trabalho, William Faulkner encontrou expressão para as contradições sulistas através de soluções formais provenientes de uma relação íntima e constante com os contextos sociais que informam a sua literatura. Desse modo, a sua ficção exprime, por um lado, a impossibilidade de se olhar para trás, por conta do constrangimento causado pela escravidão, pela derrota na Guerra Civil, pelo declínio dos ideais sulistas que se mostraram explicitamente controversos. E, por outro, a impossibilidade de dar um passo à frente, de calcar os pés no presente em direção ao futuro, visto que esse presente se descortina pela supremacia do Norte sobre o Sul; pela expansão de uma lógica capitalista alheia aos ideais, ainda que mentirosos, da cultura sulista sobre as minúcias de sua vida social; pela perspectiva de futuro em nada animadora oriunda da quebra da bolsa de valores de 1929 e a Grande Depressão decorrente. Faulkner, portanto, encontra-se em um terreno movediço: sem passado alentador ou futuro animador; e sua ficção, em seu melhor momento, é expressão dessa hesitação essencial. Paradoxalmente, a única possibilidade efetiva de compreensão do presente é o enfrentamento e elaboração contundentes e não-idealizados do passado,

pois, sabendo-se que suas questões persistem como feridas abertas na história sulista, o passado constitui-se no verdadeiro problema do presente. Porém, encontrar expressão para as contradições da vida social, ainda que se constitua em um movimento desvelador e de potencial crítico vigoroso, não resolve essas mesmas incongruências. De fato, a ficção de Faulkner é um poderoso diagnóstico da sociedade sulista e permite um vislumbre eficaz dos verdadeiros problemas latentes nessa sociedade, mas não oferece solução para estes mesmos problemas, embora chegue a sinalizar para alguns dos caminhos possíveis. Essa situação é significativa, pois, deixa explícito de modo categórico que a resolução da tensão no âmbito literário só é possível se houver a perspectiva de resolução concreta no âmbito social. Nesse sentido, a literatura de Faulkner ainda requer solução para os problemas que desvendou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras do autor

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*. 2. Ed. Tradução de Sônia Régis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. 2. Ed. Tradução de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Exped – Expansão Editorial, 1978.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução de Wladir Dupont. Porto Alegre: L&PM, 2009.

FAULKNER, William. *Luz em agosto*. 2. Ed. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAULKNER, William. *Novels 1926-1929: Soldiers' Pay; Mosquitoes; Flags in the Dust; The Sound and the Fury*. New York: The Library of America, 2006.

FAULKNER, William. *Novels 1930-1935: As I Lay Dying; Sanctuary; Light in August; Pylon*. New York: The Library of America, 1985.

FAULKNER, William. *Novels 1936-1940: Absalom, Absalom!; The Unvanquished; If I Forget Thee, Jerusalem [The Wild Palms]; The Hamlet* (Snopes Trilogy I). New York: The Library of America, 1990.

FAULKNER, William. *Novels 1942-1954: Go Down, Moses; Intruder in the Dust; Requiem for a Nun; A Fable*. New York: The Library of America, 1994.

FAULKNER, William. *Novels 1957-1962: The Town* (Snopes Trilogy II); *The Mansion* (Snopes Trilogy III); *The Reivers: A Reminiscence*. New York: The Library of America, 1999.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. 2. Ed. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.

FAULKNER, William. *The sound and the fury*. The corrected text with Faulkner's appendix. New York: Modern Library / Random House, Inc., 2012.

2. Bibliografia específica sobre William Faulkner e/ou sua obra

ALVES, Márcia Lappe. *Experience / Experimentation: Faulkner as a storyteller*. 2010. 103 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ATKINSON, Ted. *Faulkner and the Great Depression: Aesthetics, Ideology, and Cultural Politics*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2006.

ATKINSON, Ted. The Ideology of Autonomy: Form and Function in *As I Lay Dying*. In: *The Faulkner Journal*, outono 2005 / primavera 2006, p. 15-27.

AZEVEDO, Carlos. Do Modernismo em William Faulkner: *As I Lay Dying*. In: AMARAL, Ana Luisa; CUNHA, Gualter (eds.). *Estudos em Homenagem a Margarida Losa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, p. 71-97.

BLOTNER, Joseph. *Faulkner: A Biography*. One-Volume Edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

BLOTNER, Joseph (ed.). *Selected Letters of William Faulkner*. New York: Vintage, 1978.

BROOKFIELD, Amanda Jane. *A poética de representações: a construção contrapontística em quatro dos romances modernistas de William Faulkner*. 1998. 164 f. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

BROOKS, Cleanth. History and the Sense of the Tragic. In: HOBSON, Fred (ed.). *William Faulkner's Absalom, Absalom!: a casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 17-46.

BROOKS, Cleanth. Man, Time, and Eternity. In: BROOKS, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. New Haven: Yale University Press, 1963, p. 325-348.

BURTON, Stacy. Rereading Faulkner: Authority, Criticism, and The Sound and the Fury. In: *Modern Philology*, Vol. 98, No. 4, May, 2001, p. 604-628.

CARON, Timothy. "He Doth Bestride the Narrow World Like a Colossus": Faulkner's Critical Reception. In: MORELAND, Richard (ed.). *A companion to William Faulkner* – Blackwell companions to literature and culture. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2007. Vol. 47, p. 479-498.

CECHINEL, André. O (des)enterro dos mortos: a jornada do cadáver nas narrativas de Faulkner. In: *Revista Trama*, Volume 10, Número 19, 1º Semestre de 2014, p. 81-95.

COWLEY, Malcolm (ed.). *The Portable Faulkner*: revised and expanded edition. New York: Penguin Books, 1977.

DUVALL, J.; ABADIE, A. (eds.). *Faulkner and Postmodernism*. Oxford: University Press of Mississippi, 1999.

FOWLER, Doreen. *Faulkner: The Return of the Repressed*. Charlottesville / London: University Press of Virginia, 2000.

GLISSANT, Édouard. *Faulkner, Mississippi*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

GODDEN, Richard. Mired Mediations: *As I Lay Dying*, a Horse, a Fish, Telepathy, and Economics. In: William Faulkner in the Media Ecology. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2015, p. 238-265.

GODDEN, Richard. Quentin Compson: Tyrrhenian Vase or Crucible of Race? In: POLK, Noel (ed.). *New Essays on The Sound and the Fury*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 99-138.

GRANJEIRO, Alessandra Carlos Costa. *Tempo e memória na obra de William Faulkner*. 2011. 239 p. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

GWYNN, Frederick; BLOTNER, Joseph (eds.). *Faulkner in the University*. Charlottesville / London: University Press of Virginia, 1995.

HAGOOD, Taylor. The Secret Machinery of Textuality, Or, What Is Benjy Compson Really Thinking? In: TREFZER, Annette; ABADIE, Ann (orgs.). *Faulkner and Formalism: Returns of the Text*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012, p. 92-106.

HAGOOD, Taylor. William Faulkner's Critical Reception. In: ARTUSO, Kathryn Stelmach (ed.). *Critical Insights: William Faulkner*. Ipswich: Salem Press, 2013, p. 51-67.

HAMBLIN, Robert. *Myself and the World: A Biography of William Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

HAMBLIN, Robert. "Um *casebook* sobre a humanidade": o uso de Shakespeare por Faulkner. In: *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 22, n. 1, 2017, p. 83-98.

HOWE, Irving. *William Faulkner: a critical study*. 4. Ed. Chicago: Elephant Paperbacks, 1991.

KARTIGANER, Donald. "Now I Can Write": Faulkner's Novel of Invention. In: POLK, Noel (ed.). *New Essays on The Sound and the Fury*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 71-98.

LIMAN, John. Addie in No-Man's-Land. In: POLK, Noel; ABADIE, Ann (eds.). *Faulkner and War: Faulkner and Yoknapatawpha*, 2001. Oxford, MS: The University Press of Mississippi, 2004, p. 36-54.

MAINAR, Luis M. García. William Faulkner's *The Sound and the Fury*: The Status of the Popular in Modernism. In: *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, n.12, 1999, p. 61-73.

MATTHEWS, John. As I Lay Dying in the Machine Age. In: *boundary 2*, primavera 1992, p. 69-94.

MATTHEWS, John. *William Faulkner: Seeing Through the South*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.

MILLGATE, Michael. *Faulkner*. London: Oliver and Boyd, 1961.

MOREIRA, Paulo da Luz. *Modernismo localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

OKLOPČIĆ, Biljana. *Faulkner and the Native Keystone: Reading (Beyond) the American South*. Berlin / Heidelberg: Springer-Verlag, 2014.

PARINI, Jay. Into His Own. In: PARINI, Jay. *One Matchless Time: A Life of William Faulkner*. New York: Harper Perennial, 2005, p. 91-127.

POLK, Noel. Introduction. In: POLK, Noel (ed.). *New Essays on The Sound and the Fury*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 1-22.

POLK, Noel. Scar. In: POLK, Noel; ABADIE, Ann (eds.). *Faulkner and War: Faulkner and Yoknapatawpha*, 2001. Oxford, MS: The University Press of Mississippi, 2004, p. 138-159.

POLK, Noel. Trying Not to Say: A Primer on the Language of The Sound and the Fury. In: POLK, Noel. *Children of the Dark House: Text and Context in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996, p. 99-136.

PORTER, Carolyn. The Problem of Time in Light in August. In: *Rice University Studies*, 61, no. 1, inverno de 1975, p. 107-125.

PORTER, Carolyn. Youth and Apprenticeship: The Sound and the Fury. In: PORTER, Carolyn. *William Faulkner. Lives and Legacies*. New York: Oxford University Press, 2007, p.1-54.

RAILTON, Stephen. *Faulkner at Virginia: An Audio Archive*. Rector and Visitors of the University of Virginia. Charlottesville, VA: University of Virginia Library, 2010. Disponível online em: <<http://faulkner.lib.virginia.edu/>>.

RAMPTON, David. Major Achievement I. In: RAMPTON, David. *William Faulkner: A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 36-57.

ROSS, Stephen M.; POLK, Noel. *Reading Faulkner: The Sound and the Fury*. Glossary and commentary. 1. Ed. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. Time in Faulkner: The Sound and the Fury. In: HOFFMAN, Frederick; VICKERY, Olga (orgs). *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York / London: HBJ Book, 1960, p. 225-232.

SCHWARTZ, Lawrence. *Creating Faulkner's Reputation: the Politics of Modern Literary Criticism*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1990.

SINGAL, Daniel. *William Faulkner: the making of a modernist*. Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press, 1997.

STEIN, Jean. William Faulkner (1956). In: GOUREVITCH, Philip (ed.). *The Paris Review Interviews, II*. New York: Picador, 2007, p. 34-57.

STEIN, Jean. William Faulkner: Interview with Jean Stein Vanden Heuvel. In: COWLEY, Malcolm. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. New York: Viking Press, 1957, p. 119-141.

STOICHEFF, Peter. *The Sound and the Fury: a Hypertext Edition*. Ed. Stoicheff, Muri, Deshayes, et al. Updated Mar. 2003. University of Saskatchewan. Disponível online em: <<http://www.usask.ca/english/faulkner>>.

SUNDQUIST, Eric J. *Faulkner: The House Divided*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985.

VOLPE, Edmond. *A Reader's Guide to William Faulkner*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1964.

WATSON, Jay. Um monumento vasto e duradouro: a reputação literária de William Faulkner. In: *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, julho-dezembro de 2016, Vol. 13, Ano XIII, n. 2, p. 1-8.

WEINSTEIN, Philip. *Becoming Faulkner: the art and life of William Faulkner*. New York: Oxford University Press, 2010.

WEINSTEIN, P. *Faulkner's Subject: A Cosmos No One Owns*. New York: Cambridge University Press, 1992.

WILLIAMSON, Joel. The Artist as a Young Man, 1918-1929. In: WILLIAMSON, Joel. *William Faulkner and Southern History*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 184-224.

ZEITLIN, Michael. Faulkner in Nighttown: *Mosquitoes* and the "Circe" Episode. In: *The Mississippi Quarterly*, Volume XLII, Número 3, 1989a, p. 299-310.

ZEITLIN, Michael. Faulkner, Joyce, and the Problem of Influence in *The Sound and the Fury*. In: *Faulkner Studies*, Vol.2, No. 1, abril de 1994, p. 1-25.

ZEITLIN, Michael. *Pylon*, Joyce, and Faulkner's Imagination. In: KARTIGANER, Donald; ABADIE, Ann (eds.). *Faulkner and the Artist*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996, p. 181-207.

ZEITLIN, Michael. The Synthesis of Marx and Freud in Recent Faulkner Criticism. In: MORELAND, Richard (ed.). *A companion to William Faulkner – Blackwell companions to literature and culture*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2007. Vol. 47, p. 85-103.

ZEITLIN, Michael. Versions of the "Primal Scene": Faulkner and *Ulysses*. In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 22/2, 1989b, p. 63-77.

3. Bibliografia geral

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BIERMAN JR., Harold. *The Causes of the 1929 Stock Market Crash: A Speculative Orgy or a New Era?* Westport: Greenwood Press, 1998.

BRADBURY, Malcolm. The Nonhomemade World: European and American Modernism. In: *American Quarterly*, Vol. 39, No. 1, Special Issue: Modernist Culture in America, Spring, 1987, p. 27-36.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Editora Vega, 1993.

DE MAN, Paul. Georg Lukács's Theory of the Novel. In: DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1971, p. 51-59.

DEKOVEN, Marianne. *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernismo e Coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin Editorial, 2012.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the individual talent. In: ELIOT, Thomas Stearns. *The Sacred Wood: essays on poetry and criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921, p. 42-53.

ELLMAN, Richard. *James Joyce: new and revised edition*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

FRIEDMAN, Susan Stanford. Definitional Excursions: The Meanings of *Modern/Modernity/Modernism*. In: *Modernism/modernity*, Volume 8, Number 3, September 2001, p. 493-513.

FRIEDMAN, Susan Stanford. Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies. In: *Modernism/modernity*, Volume 13, Number 3, September 2006, p. 425-443.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3ª Edição. Lisboa: Vega, 1995.

JAMESON, Fredric. *A Singular Modernity*. London / New York: Verso, 2012.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

KEITH, Jeanette. The Politics of Southern Draft Resistance, 1917–1918: Class, Race, and Conscription in the Rural South. In: *Journal of American History*, Volume 87, Issue 4, 1 March 2001, p. 1335–1361.

KENNER, Hugh. *A Homemade World: the American Modernist writers*. 1975.

KENNER, Hugh. The Making of the Modernist Canon. In: *Chicago Review*, n. 34, primavera de 1984, p. 49-61.

KENNER, Hugh. *Ulysses*. London: George Allen & Unwin, 1980.

KLEIN, Maury. *Rainbow's End: The Crash of 1929*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

LANGE, Brenda. *The Stock Market Crash of 1929: the end of prosperity*. New York: Chelsea House Publishers, 2007.

MAO, Douglas; WALKOWITZ, Rebecca L. The New Modernist Studies. In: The Modern Language Association of America: The Changing Profession, 123.3, 2008, p. 737-748.

MCPHERSON, James. *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era*. New York: Ballantine Books, 1989.

MINTER, David. *A cultural history of the American novel: Henry James to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MORETTI, Franco. Lukács's Theory of the Novel: Centenary Reflections. In: *New Left Review*, 91, 2015, p. 39-42.

RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: a History of American Literature*. New York: Penguin Books, 1992.

TÜRCKE, Christoph. Hipertexto. In: DURÃO, Fabio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre. (orgs.) *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 29-38.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. New York: Verso, 1989.

WOLLAEGER, Mark. Where and When is Modernism: Editing on a Global Scale. In: *Kritika Kultura*, 16 (2011), p. 5-14.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.