

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TEMPO E MEMÓRIA NA OBRA DE WILLIAM FAULKNER

ALESSANDRA CARLOS COSTA GRANGEIRO

Goiânia
2011

ALESSANDRA CARLOS COSTA GRANGEIRO

TEMPO E MEMÓRIA NA OBRA DE WILLIAM FAULKNER

Tese apresentada ao Programa de Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz Camargo.

Goiânia

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G757t Grangeiro, Alessandra Carlos Costa.
Tempo e memória na obra de William Faulkner /
Alessandra Carlos Costa Grangeiro. – 2011.
239 p.

Orientadora Professora Doutora Goiandira de Fátima
Ortiz de Camargo.

Dissertação (Doutorado) – Universidade Federal de
Goiás, Faculdade de Letras, 2011.

1. Faulkner, William, 1897-1962. 2. William Faulkner –
Linguagem e estilo. 3. William Faulkner – Obras – Crítica
literária. 4. Literatura norte-americana. I. Camargo,
Goiandira de Fátima Ortiz de . II. Título.

CDU: 821.111 (73)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

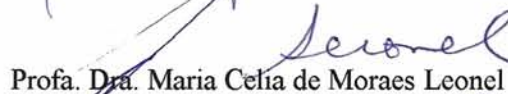
ATA Nº 02/2011

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DA ALUNA ALESSANDRA CARLOS COSTA GRANGEIRO

Aos vinte e sete dias do mês de junho do ano de dois mil e onze, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egidio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Tese intitulada “Tempo e memória na obra de William Faulkner”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Alcmeno Bastos (UFRJ), Professora Doutora Maria Celia de Moraes Leonel (UNESP), Professor Doutor Heleno Godói de Sousa (Faculdade de Letras/UFG) e Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata REPROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e sete dias do mês de junho do ano de dois mil e onze.


Prof. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo- Presidente


Prof. Dr. Alcmeno Bastos


Prof. Dra. Maria Celia de Moraes Leonel


Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa


Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

Visto:

Prof. Dra. Kátia Menezes de Sousa

A Idaelcio Grangeiro de Sousa, o meu amor, por confiar em mim, por ter me dado todas as condições necessárias para o desenvolvimento deste trabalho e por permitir que eu viva ao lado dele realizando todas as atividades que me fazem sentir feliz e realizada.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por ter me dado a vida e, em seguida, a inteligência e o entendimento necessários à realização deste trabalho.

Aos meus pais, Joel Basílio e Ana Maria, e aos meus irmãos, Fernando, Eduardo e Ricardo, que sempre me apoiaram.

Ao meu tio Olivar Basílio por ter me ajudado a criar as condições que eu necessitava para finalizar este trabalho.

A minha orientadora, Goiandira Camargo, por sua coragem em me permitir desenvolver aquilo que era meu desejo.

Aos cuidadosos leitores Prof. Heleno Godói e Prof. Jamesson Buarque, pelas riquíssimas considerações e sugestões.

À Universidade Estadual de Goiás, que apoiou este trabalho por meio de uma licença.

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

William Faulkner

RESUMO

Este trabalho é um estudo da obra de William Faulkner concernente à Saga de Yonapatawpha. As obras foram lidas a partir das temáticas tempo e memória. Fizemos um percurso teórico sobre o tempo e evidenciamos a concepção pressuposta no romance do século XVIII, que é a de um tempo singular e linear, e no romance moderno, que é singular/plural. Consideramos a narrativa de um modo geral como uma solução poética para a aporética do tempo e apontamos para o vínculo que a obra literária tem com o mundo e com o leitor. Para isso, fizemos um percurso sobre o caráter tríplice da mimese, com base nas considerações de Paul Ricoeur. Nesse sentido, apontamos, em primeiro lugar, a relação da saga, da tessitura da intriga, com a história do sul dos Estados Unidos. Essa demonstração tem pressuposto o entrecruzamento entre a ficção e a história, pois elas, consideradas conjuntamente, têm o poder de refigurar o tempo. Em segundo lugar, fizemos uma análise da obra *O som e a fúria*. Nesse ponto, nos ativemos às discussões de Gerard Genette e de Robert Humphrey, pois, além de apreendermos a refiguração do tempo na tessitura da intriga, quisemos apreendê-lo no nível da estrutura imanente da narrativa. Valemo-nos do pressuposto de que a narrativa incorporou o conceito de estrutura das ciências sociais e é com foco no conceito de estrutura, de simultaneidade, que mantivemos a relação entre a ficção e a história. Nesse ponto, demonstramos que a concepção de tempo singular/plural foi mimetizada na estrutura imanente da narrativa. Finalmente, evidenciamos que a relação entre tempo e memória aponta para as questões históricas e para questões metafísicas, para a eternidade que é, para Platão e Agostinho, o oposto do tempo da vivência, da experiência. Além disso, evidenciamos que tanto a história quanto a eternidade também incorporam a concepção de tempo singular/plural. Retomamos as ideias de Ricoeur e empreendemos uma discussão no nível de mimese III, mediante o diálogo com grandes críticos da obra faulkneriana. Fizemos a nossa leitura buscando a convergência entre as obras *O som e a fúria* e *Absalão, Absalão*. Segundo nossa leitura, essa convergência dá-se no interesse de Quentin pela história da família de Sutpen. Essas obras, sem se libertarem dos aspectos mais lineares do tempo, exploram os níveis hierárquicos que constituem a profundidade e a complexidade da experiência temporal. Finalizamos a demonstração do caráter tríplice da mimese, bem como os níveis de leitura crítica de um texto que devem apontar para dois caminhos: para o nível de configuração da obra e para o mundo que essa configuração projeta para fora de si, que é uma visão de mundo relacionada a uma experiência temporal, que tem suas raízes nas aporias de Santo Agostinho, ou seja, na grande oposição entre a *distentio* e a *intentio animi*.

Palavras-chave: tempo, memória, história, eternidade, narrativa, mimese, William Faulkner.

ABSTRACT

This is a study of William Faulkner's works concerning the saga Yonapatawpha. The works were read from the themes of time and memory. We made a theoretical trajectory over time and noted the conception assumed in the 18th century novel, which has a singular and linear time, and in modern novel, in which time is singular/plural. We consider the narrative, in a general way, as a poetic solution to the aporetic of time and we point to the bond that the literary work has with the world and with the reader. For that we made a trajectory on the threefold character of mimesis, based on considerations of Paul Ricoeur. In this sense, firstly, we point out the relationship of the saga and the weaving of the plot with the history of the southern United States. This demonstration has assumed the intersection between fiction and history, for they, taken together, have the power to refiguring time. Secondly, we analyzed the novel *The sound and the fury*. At this point, we confined ourselves to discussions of Gerard Genette and Robert Humphrey, for beyond grasping the refiguration of time in the weaving of the plot, we wanted to seize it in the level of the immanent structure of the narrative. We have used the assumption that the narrative incorporated the concept of structure of social sciences, and focusing on the concept of structure, concurrency, that we kept the relationship between fiction and history. At this point, we demonstrate that the concept singular/plural time was mimicked in the immanent structure of the narrative. Finally, we bring to evidence that the relationship between time and memory points to the historical issues and to metaphysical questions, and to eternity, which is, for Plato and Augustine, the opposite of time of living, of experience. Moreover, we put into evidence that both history and eternity also incorporate the concept of singular/plural time. We return to the ideas of Ricoeur and undertake a discussion on the level of mimesis III, through dialogue with major critics of the Faulknerian work. We did our reading seeking convergence between the works *The sound and the fury* and *Absalom, Absalom*. From our reading, this convergence occurs in the interest of the Quentin for the history of Sutpen's family. These works, without releasing from the most linear aspects of time, explore the hierarchical levels which constitute the depth and the complexity of temporal experience. We finish the demonstration of the character of the threefold character of mimesis, and the levels of critical reading of a text which should point to two ways: to the configuration level of the work and to the world that this configuration protrudes out of itself, which is a world vision related to a temporal experience, which has its roots in the aporiae of St. Augustine, that is, in great contrast between the *distentio* and the *intentio animi*.

Keywords: time, memory, history, eternity, narrative, mimesis, William Faulkner.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. O TEMPO NARRADO: UMA SOLUÇÃO POÉTICA PARA A APORÉTICA DO TEMPO	23
1.1 Sobre o ser do tempo	23
1.2 Ser do tempo: uma perspectiva objetiva	26
1.3 Ser do tempo: uma perspectiva subjetiva.....	31
1.4 Relação entre o tempo da natureza e o tempo da consciência.....	36
1.5 A ampliação do conceito de mimese	49
1.5.1 O estágio da experiência prática: mimese I	52
1.5.2 Dinamismo da configuração: mimese II	56
1.5.3 A intersecção entre o mundo do texto e o do leitor: mimese III	60
1.6 A saga: um mundo social em mutação.....	69
1.7 A relação da saga com o estágio da experiência prática: mimese I.....	85
CAPÍTULO 2. O SOM E A FÚRIA: O TEMPO INCORPORADO À ESTRUTURA NARRATIVA	99
2.1 A incorporação do conceito de estrutura.....	100
2.2 A ordem temporal da narrativa	104
2.3 Sons, cheiros e objetos que perturbam	109
2.4 O fluxo da consciência: movimento e coexistência	120
2.5 A travessia: entre o silêncio e o nada.....	138
2.6 As legiões marciais do inferno e do céu	146
2.7 A visão do Primeiro e do Derradeiro	150
CAPÍTULO 3. O SOM A FÚRIA E ABSALÃO, ABSALÃO: O TEMPO DO AGIR E DO SOFRER HUMANO	162
3.1 Memória: a irrupção do passado no presente	164
3.2 Fios trançados e enredados: a memória coletiva	172
3.3 Uma metafísica do tempo.....	189

3.4 Tentativa de reconstrução do passado	191
3.5 A história do rei Davi: uma história de triunfo e de fracasso.....	195
3.6 Tempo, narrativa e destino.....	200
3.7 A imagem da eternidade	203
3.8 Sutpen e Davi: fatalidade misteriosa do tempo e o silêncio eterno dos espaços infinitos x consolação que repousa na eternidade.....	210
CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
REFERÊNCIAS.....	233

INTRODUÇÃO

William Faulkner é um dos maiores escritores norte-americanos do século XX. Nasceu em New Albany em 25 de setembro de 1897 e morreu em Byhalia, em 6 de julho de 1962. Foi ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1949, do National Book Awards em 1951 e, por duas vezes, do Pulitzer, em 1955 e em 1962. O nascimento de Faulkner se deu trinta anos após a Guerra de Secessão. Antes dessa guerra, o Sul dos Estados Unidos era caracterizado por uma rígida estrutura social, construída basicamente por brancos de origem europeia e protestante. Eles alcançaram a supremacia econômica pela escravidão dos negros. A Guerra de Secessão faz o império do Sul, fortemente marcado pelo cultivo do algodão, desmoronar. Durante um período de quatro anos, o Sul foi devastado pelo exército do Norte e sua economia sofreu modificações significativas. Faulkner, por descender de uma família sulista ilustre que tinha poderes políticos, pôde sentir muito profundamente a derrocada da aristocracia.

Ligado à tradição da técnica do fluxo de consciência, consagrada por James Joyce, Virgínia Woolf e Marcel Proust, William Faulkner é conhecido por narrar essa decadência do Sul dos Estados Unidos. As suas personagens, cheias de conflitos e dilemas internos, vivem no condado de Yoknapatawpha. Esta tese ocupa-se do estudo das obras que se referem a esse condado, que são conhecidas por narrar os acontecimentos da saga de Yoknapatawpha. William Faulkner criou esse condado, mas ele é, ao mesmo tempo, real e imaginário. Sua sede fica na cidade de Jefferson, no estado do Mississippi. Com sua criação ficcional, transformou a geografia, a história e o povo do norte do Mississippi. É ao mesmo tempo real e imaginário porque, de acordo com estudiosos da obra dele como, por exemplo, William Van O'Connor, em *William Faulkner* (1960), o modelo de Jefferson é a cidade real Oxford e o do condado é o condado de Lafayette. A família de Faulkner residiu no condado de Lafayette desde antes da Guerra de Secessão. Ainda de acordo com O'Connor, a meditação sobre a história da família de Faulkner, bem como sobre a sua individual e a do condado de uma forma geral, resultou em matéria-prima para sua produção ficcional.

No condado de Yoknapatawpha está a região fértil do delta, excelente para caçadas. Nele se encontra Jefferson, com sua cadeia, sua praça pública e suas velhas casas. A cidade de Jefferson é formada, inicialmente, em sua maioria, por

escoceses e irlandeses. De acordo com a explicação de Faulkner, em *Faulkner in the University*, o nome Yoknapatawpha deve ser pronunciado York-na-pa-TAW-pha. Essa palavra, ainda segundo ele, é uma palavra da tribo Chickasaw e significa “água corre devagar sobre terra plana”.

Relacionadas às obras que se referem ao condado, inicialmente, queremos levantar duas questões que serão desenvolvidas ao longo da tese: o romance de Faulkner como apreensão da história individual e coletiva do Sul dos Estados Unidos, via memória, e o romance como apreensão de uma experiência temporal mais complexa: a eternidade. As obras que se referem à saga são as seguintes: *Sartoris* (1929), *O som e a fúria* (1929), *Absalão, Absalão* (1936), *Os invencidos* (1938), *O povoado* (1940), *Desça Moisés* (1942), *Réquiem para uma freira* (1951), *A cidade* (1957) e *A mansão* (1959).¹ A leitura dessas obras deixa entrever um mundo social em mutação, pois há a ascensão e a queda de grandes famílias como, por exemplo, os Compsons, os Sartoris, os McCaslins representantes do Velho Sul, *versus* os Snopes, representantes do Novo Sul.

A análise do nosso objeto de estudo, que são as obras que narram a saga do condado, será feita por meio de uma reflexão sobre o tempo, a memória, a história² e a eternidade, pois, com base nas considerações de Ricoeur, entendemos que a narrativa, de modo geral, é uma solução poética da aporética do tempo e inclui sempre a memória pessoal e coletiva. A tese geral de Ricoeur refere-se não somente à narrativa ficcional, mas também à histórica, dado que defende o entrecruzamento da narrativa histórica e da ficcional. Embora tenhamos feito alguns recortes no estudo de Ricoeur, consideramos que a saga, criada por Faulkner, entrecruza-se com a história do Sul dos Estados Unidos.

Para darmos conta da leitura dessa saga, desenvolvemos exposições teóricas acerca do tempo e da memória e apontamos a relação que tempo, memória, história e eternidade possuem entre si. O fato de o tempo não poder ser definido em si mesmo e o fato de não ser possível uma apresentação dele, pois não

¹ Não selecionamos todas as obras que fazem parte da saga, mas somente aquelas que atendem melhor aos nossos objetivos. Malcolm Cowley, no ensaio intitulado “Introduction to the portable Faulkner” (1966), faz a relação de todas elas. Esse texto de Cowley é um marco na crítica de Faulkner que procura fazer uma reavaliação de sua obra.

² A relação entre história e arte constitui-se num velho problema. De um lado há o mundo com os fatos políticos, sociais, econômicos e ideológicos e de outro há a obra sempre ambígua e que possui vários significados; o ideal, segundo Roland Barthes (1986), em *História ou literatura?*, é que ambas tivessem formas complementares, mas não as têm, pois as formas não se modificam no mesmo ritmo que os acontecimentos históricos.

podemos tocá-lo, somente sentimos seus efeitos, fazem com que a narrativa ficcional seja uma possibilidade de representá-lo.

Quando iniciamos o estudo dessas obras, consideramos como problema inicial a complexidade das técnicas utilizadas na construção da obra, ou seja, o embaralhamento do tempo, a ilusão de simultaneidade, bem como a ausência de estudos publicados sobre William Faulkner, no Brasil. As leituras iniciais da obra *O som e a fúria* fizeram-nos desejar estudos críticos consistentes sobre ela. Críticas esparsas que foram publicadas em revistas como a *Cult* e a *Entre Livros* como, por exemplo, o estudo de Marcos Soares, intitulado “O pesadelo da modernização” (2003), dão uma visão geral da obra, mas, pelas próprias características de uma revista, não fornecem análises consistentes que dão conta da complexidade da obra e da efetiva relação que ela possui com a história. Nesse caso, nosso objetivo seria, além de pensar a complexidade estrutural da obra, tirar a literatura de uma posição de autonomia e irredutibilidade em que permanece pairando como um discurso ensimesmado, sem objeto, ou seja, sem referência à história. No nosso entendimento, uma pesquisa sobre esses problemas seria importante porque permitiria pensar uma questão complexa como é o tempo com base em sua configuração na obra e, também, na inter-relação entre literatura e história, e literatura e eternidade.

Depois da decisão de abordar as questões sobre tempo, memória, história e eternidade apareceram alguns questionamentos: Como o tempo e a memória aparecem configurados na obra? Qual é a concepção subjacente de tempo na obra? Qual é a relação que tempo e memória têm com a história e com a eternidade? Haveria uma intriga na obra ou não? Como a questão do tempo se configura nos aspectos imanentes da língua? Que relação há entre essa configuração e as questões históricas e as metafísicas?

Esses questionamentos possibilitaram-nos levantar quatro hipóteses de trabalho: a primeira é que haveria uma forma de articular a relação da obra de Faulkner com a história e a eternidade, passando pela abordagem do tempo. A segunda é que o condado de Yoknapatawpha apresenta um mundo em movimento. Mudanças podem ser visualizadas concretamente pela interação dos agentes. Por exemplo, as mudanças provocadas pelo processo de industrialização são vistas concretamente nas vidas das personagens, e não abstratamente. Visto que a ficção como arte tem seus problemas específicos que passam pelo tratamento que o

escritor dá à língua, ou seja, pelos recursos utilizados pelo escritor que potencializam os efeitos de sentido, chegamos à nossa terceira hipótese: a de que os procedimentos artísticos utilizados por Faulkner podem ser articulados às questões sócio-históricas do Sul dos Estados Unidos. A quarta é que as técnicas narrativas de Faulkner, apesar de apontarem para a simultaneidade temporal, não rompem com a linearidade do tempo judaico-cristão, mas, ao contrário, conforme demonstraremos, o tempo linear e o simultâneo se inter-relacionam e nessa inter-relação é que vislumbramos o tempo como singular múltiplo. O desenvolvimento do trabalho evidenciará a confirmação dessas hipóteses.

Depois do levantamento dessas hipóteses, trabalhamos com a seguinte tese central: a obra de Faulkner que diz respeito à saga do condado de Yoknapatawpha, além ser uma configuração do aparecer do tempo, mostra-o tanto de forma sucessiva quanto de forma simultânea. Esse aparecer do tempo pressupõe uma concepção de tempo: a de singular múltiplo. A configuração desse tempo aponta tanto para questões históricas relacionadas ao Sul dos Estados Unidos quanto para questões metafísicas e, além disso, pressupõe o caminho escolhido pela História e pela Literatura no que diz respeito à incorporação do conceito de estrutura.

A leitura dos romances que formam essa saga permitiu-nos demonstrar o alcance do processo de ficcionalização de Faulkner. Em seus romances é possível apreender desde o tempo em que a terra era habitada por nativos, passando pela fundação de Jefferson – cidade imaginária, pela doação de terras a Stupen, feita pelos índios Chikasaw –, até a constituição total do domínio dos Snopes, verdadeiros fazedores de dinheiro, em oposição à queda de famílias tradicionais, caso, por exemplo, dos Sartoris e dos Compsons. Nosso grande objetivo com essa abordagem é apontar que a obra, embora incorpore fatos históricos, não é a expressão de um dado momento histórico, mas possibilita apreender fatos históricos em sua estrutura que lhe dão autonomia. Para isso, nossa leitura se ampara nas afirmações, dentre outros, de José Guilherme Merquior (1972) e nas de Anatol Rosenfeld (1996). Para Merquior, quando trata da astúcia da mimese, na literatura, é a própria obra que se dedica à mimese, pois é na construção da obra que esta se singulariza, o que significa dizer que a representação do singular não se restringe a este, mas alcança significação universal; nesse sentido, “a noção de mimese não isola a obra de arte do mundo, mas faz ler o mundo nas malhas da obra” (MERQUIOR, 1972, p. 11). Deve-se ressaltar que o mundo ao qual faz referência

inclui as circunstâncias históricas e as individuais. Para Rosenfeld, quando trata do que é fundamentalmente novo na arte moderna, a arte moderna não apresenta simplesmente a discussão de um tema qualquer, mas incorpora esse tema à própria estrutura da obra (ROSENFELD, 1996, p. 81). É o que observaremos no que diz respeito ao tempo, pois consideramos que o tempo não aparece somente em algumas reflexões das personagens, mas que a estrutura narrativa incorpora uma concepção de tempo singular/plural.

Entretanto, para lidarmos com questões relacionadas à mimese e ao tempo precisaríamos de uma teoria que pudesse elucidar os problemas abordados. Encontramos nossa base de sustentação teórica em Paul Ricoeur. O estudo que ele desenvolveu em *Tempo e narrativa* (1994, 1995, 1997), tomos I, II e III, foi valioso para o desdobramento de nosso trabalho. Esses três tomos são divididos em quatro partes. A primeira esclarece os pressupostos principais das disciplinas que tratam da historiografia e da narrativa de ficção. A segunda e a terceira partes tratarão da identidade estrutural que há entre a historiografia e a narrativa de ficção, e a quarta, do parentesco profundo entre a exigência de verdade desses dois modos narrativos. O pressuposto que perpassa toda a obra é o caráter temporal de toda experiência humana.

Para darmos conta dos nossos objetivos, dividimos este trabalho em três capítulos. No primeiro, intitulado “O tempo narrado: uma solução poética para a aporética do tempo”, faremos, inicialmente, um percurso teórico acerca do tempo e observaremos a complexidade das questões que surgem quando nos propomos a pensar acerca dele. Além disso, apresentaremos a saga de Yoknapatawpha, articulada às questões teóricas apontadas anteriormente. Para facilitar nosso estudo, dividimos esse capítulo em sete tópicos: “Sobre o ser do tempo”, “Ser do tempo: uma perspectiva objetiva”, “Ser do tempo: uma perspectiva subjetiva”, “Relação entre o tempo da natureza e o tempo da consciência”, “A ampliação do conceito de mimese”, “A saga: um mundo social em mutação” e “A relação da saga com o estágio da experiência prática: mimese I”. No primeiro tópico, faremos algumas considerações gerais sobre o tempo, sobre o seu ser e evidenciaremos a dificuldade de lidar com esse objeto, uma vez que seu estudo aponta sempre para aporias. No segundo tópico, apontaremos os estudos de Platão, Aristóteles, Newton e Einstein para as interpretações objetivistas sobre o tempo. A abordagem do tempo segundo esses autores permite-nos destacar duas questões relevantes para o

estudo do tempo na saga de Faulkner, que são as seguintes: da concepção platônica de um tempo único e finito, chegaremos à concepção einsteniana de um tempo múltiplo. No terceiro, “Ser do tempo: uma perspectiva subjetiva”, consideraremos os estudos de Santo Agostinho e Bergson para a tendência subjetivista. Para esses autores, o tempo não é movimento e não é objetivo, mas situa-se na alma e, portanto, é subjetivo. No quarto tópico, “A relação entre o tempo da natureza e o tempo da consciência”, apontaremos para a relação existente entre o tempo da natureza e o da consciência. Há ou não uma relação entre esses tempos? A falta de relação aponta para uma aporia. Se há a possibilidade de solução de tal aporia, do ponto de vista poético e não do teórico, segundo Ricoeur, será a partir do entrecruzamento da história e da ficção, que são ambas narrativas.

No quinto, “A ampliação do conceito de mimese”, apresentaremos a ampliação do conceito de mimese. Esse tópico foi subdividido em três: “O estágio da experiência prática: mimese I”, “O dinamismo da configuração: mimese II”, “A intersecção entre o mundo do texto e o do leitor: mimese III”. No primeiro tópico consideraremos que, numa obra literária, a composição da intriga está sempre enraizada numa pré-compreensão do mundo e das ações humanas. A vivência humana está configurada nos limites da obra, pois é anterior à obra e não há como o escritor se desvincular da compreensão que tem da existência e dos conflitos dos homens. No segundo, demonstraremos que o dinamismo da configuração da obra, o nível de mimese II, reside no fato de que a obra se encontra numa posição intermediária entre o mundo da vivência dos homens e o do leitor. No terceiro, finalizaremos com a demonstração que a obra encontra seu pleno sentido no nível de mimese III.

No sexto tópico, “A saga: um mundo social em mutação”, acompanharemos a linha histórica dos acontecimentos da saga do condado de Yoknapatawpha. Com isso, extraímos a representação sucessiva do tempo, pois os episódios foram postos em ordem cronológica, diferente da forma como foram apresentados nas obras, em que não há essa linearidade. Finalmente, no tópico sete, “A relação da saga com o estágio da experiência prática: mimese I”, observaremos que a ficção de Faulkner está enraizada nos acontecimentos do Sul dos Estados Unidos.

O segundo capítulo foi dividido, assim como o anterior, em sete tópicos: “A incorporação do conceito de estrutura”, “A ordem temporal da narrativa”, “Sons, cheiros e objetos que perturbam”, “O fluxo da consciência: movimento e

coexistência”, “A travessia: entre o silêncio e o nada”, “As legiões marciais do inferno e do céu” e “A visão do Primeiro e do Derradeiro”.

No primeiro, discutiremos, embasados nas considerações de Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (1992), a questão da organização da narrativa, por meio de descrição estrutural. No segundo tópico, daremos sequência ao estudo de Genette, concernente à ordem temporal da narrativa, que é o confronto entre a disposição dos acontecimentos no discurso da narrativa e a ordem de sucessão desses acontecimentos na história. Consideraremos o conceito de anacronia e utilizaremos exemplos de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, que é objeto de estudo de Genette, para elucidar essa discussão.

No terceiro tópico, “Sons, cheiros e objetos que perturbam”, tomaremos como objeto de análise a obra *O som e a fúria*, valendo-nos das considerações de Genette. Nesse tópico faremos uma análise estrutural da obra, privilegiando trechos da primeira parte da obra, que é dividida em quatro. Para facilitar a compreensão e a referência aos trechos dos textos, optamos por destacar os fragmentos em várias cores. Tendo como base as considerações de Genette sobre *Em busca do tempo perdido*, teceremos algumas considerações acerca da dificuldade de começo em *O som e a fúria*. Nesse tópico, queremos demonstrar a questão da justaposição temporal e apontaremos para o fato de essa justaposição estar intimamente relacionada à utilização do fluxo de consciência. Para lidarmos com mais propriedade sobre essa questão, no quarto tópico, “O fluxo da consciência: movimento e coexistência”, convocaremos o pensamento de Robert Humphrey, em *O fluxo da consciência* (1976). Nesse tópico, também apontaremos algumas considerações de Ian Watt, em *A ascensão do romance* (2007), para discutirmos a tradição a que Faulkner se filia. No quinto, sexto e sétimo tópicos, “A travessia: entre o silêncio e o nada”, “As legiões marciais do inferno e do céu” e “A visão do Primeiro e do Derradeiro”, continuaremos a análise estrutural de *O som e a fúria*, embora empregando menos microanálise, visto que consideramos suficiente, para demonstração da justaposição temporal, a primeira parte. Ao final do último tópico, “A visão do Primeiro e do Derradeiro”, destacaremos alguns fragmentos da quarta parte do livro *O som e a fúria* e faremos algumas considerações, apoiando-nos na perspectiva agostiniana da *distentio intentio*. Finalizaremos esse tópico com a abordagem do apêndice de *O som e a fúria*, inserido posteriormente na obra, a pedido de Faulkner.

No terceiro capítulo, “O tempo refigurado: o tempo do agir e do sofrer humano”, com base na ampliação do conceito de mimese, chegaremos ao nível de mimese III. No primeiro capítulo apontaremos para a relação entre mimese I e II, com base na tessitura da intriga. No segundo, para a mesma relação, mas com vistas à estrutura imanente da narrativa. No terceiro, que se abre às várias possibilidades de leitura pelo leitor, evidenciaremos a relação entre tempo, memória, história e eternidade. Assim, as obras *O som e a fúria* e *Absalão, Absalão* serão pensadas não somente por meio da relação entre história e literatura, mas também por intermédio da relação entre eternidade e morte. Nesse capítulo, retomaremos as ideias de Santo Agostinho acerca da *distentio intentio* e observaremos que o oposto na *distentio* é a *intentio*, pois a *distentio* aponta para a dispersão e multiplicidade do homem e a *intentio* para a sua unificação. Esse capítulo foi dividido em oito tópicos: “Memória: a irrupção do passado no presente”, “Fios trançados e enredados: a memória coletiva”, “Uma metafísica do tempo”, “Tentativa de reconstrução do passado”, “A história do rei Davi: uma história de triunfo e de fracasso”, “Tempo, narrativa e destino”, “A imagem da eternidade”, “Sutpen e Davi: fatalidade misteriosa do tempo e o silêncio eterno dos espaços infinitos x consolação que repousa na eternidade”.

No primeiro tópico, iniciaremos com as considerações de Faulkner acerca do tempo e, posteriormente, faremos um estudo da memória apoiando-nos em *Matéria e memória*, de Henri Bergson (1999). Bergson faz um estudo da memória sob o ponto de vista individual, pois, para ele, a memória é vista como uma forma de conservação do passado. Mais importante do que a conservação do passado, nossa escolha desse teórico para tratar acerca da memória está relacionada ao fato de a memória ser a duração do indivíduo. Essa duração é o seu movimento interno ininterrupto, indivisível e sucessivo. O passado permanece porque é prolongado até o presente. Essa duração interior é importante para compreender o romance de fluxo de consciência e, portanto, o mundo de, dentre outros, Benjy, personagem que narra a primeira parte de *O som e a fúria*. Outra razão de nossa escolha recair sobre Bergson é sua percepção da duração interior do homem como una, mas, ao mesmo tempo, múltipla. O estudo de Bergson possui uma perspectiva individual, subjetiva. Nesse caso, apesar de necessitarmos dele, pelos motivos expostos anteriormente, não teríamos suporte teórico para pensarmos as questões históricas articuladas à subjetividade das personagens – o que é perceptível também nas obras de

Faulkner –, ou seja, não há em Bergson uma teorização que dê conta das relações interpessoais dos sujeitos que lembram; por isso, no segundo tópico, recorreremos a Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2006). Esse teórico, que faz parte da tradição da sociologia francesa e que não desconsidera as contribuições de Bergson, permitiu-nos considerar a memória como fenômeno não só individual, mas também social. Segundo esse autor, a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, ou seja, depende dos seus grupos de convívio; daí a importância das relações familiares nas obras de Faulkner, bem como a interação das personagens com fatos históricos significativos. Nesse caso, o ato de lembrar não está relacionado à ideia de reviver o passado, porque, para ele, lembrar é refazer, é reconstruir, é repensar com imagens e ideias de hoje as experiências do passado. Essa questão é muito significativa para a leitura das obras de Faulkner, pois nelas há sempre muitos indivíduos tentando reconstruir suas histórias individuais, familiares e sociais. Portanto, a tentativa de reconstrução do passado se dá tanto numa perspectiva individual/familiar, quanto coletiva/histórica.

No terceiro tópico, “Uma metafísica do tempo”, demonstraremos que a estrutura imanente da narrativa, que expõe a justaposição de momentos temporais, não aponta somente para a relação tempo, memória e história, mas também para relação entre tempo, memória e eternidade. A base dessa discussão está nas considerações de Jean-Paul Sartre, em “On the sound and the fury: time in the word of Faulkner”. No quarto, “Tentativa de reconstrução do passado”, nos apoiaremos em Hyatt Waggoner. As considerações de Waggoner apontam para a relação existente entre a história do rei Davi e a de Sutpen. Partimos das considerações desse autor para apontar uma complexidade maior na história não somente da vida de Davi, mas na da sua família. Essa complexidade será apontada por nós no quinto tópico, “A história do rei Davi: uma história de triunfos e de fracasso”.

No sexto tópico, “Tempo, narrativa e destino”, consideraremos as exposições de Jean Pouillon em “Time and destiny in Faulkner”. Esse estudo aponta para o fato de o destino das personagens de Faulkner estar relacionado ao passado e não ao futuro. Esses apontamentos são essenciais para os tópicos seguintes, pois, neles, abordaremos as questões metafísicas mais profundas em Faulkner que estão relacionadas ao tempo. Trataremos de questões relacionadas à eternidade no tópico sete, “A imagem da eternidade”. Nesse ponto, dialogaremos com Claude-Edmonde

Magny, em “Faulkner or theological inversion”, e Cleanth Brooks, em “Man, time and eternity”. De acordo com Magny, a imagem de um tempo imóvel, sem sucessão, aponta para a eternidade. As considerações desse autor convergem para o posicionamento de Platão e de Santo Agostinho acerca da oposição entre tempo e eternidade e, portanto, para a ausência de tempo antes da criação do céu. Proporemos outra possibilidade de se pensar a eternidade. Visto que não poderemos desconsiderar a relação intertextual da obra *Absalão, Absalão* com a história de Davi, rei de Israel, tomaremos como base para nossas considerações a Bíblia Sagrada.

No último tópico, “Sutpen e Davi: fatalidade misteriosa do tempo e o silêncio eterno dos espaços infinitos x consolação que repousa na eternidade”, a história destas duas personagens – Sutpen e Davi – apontará para o fato de que nossa visão de mundo está relacionada à nossa concepção de tempo e está arraigada à oposição agostiniana entre a *distentio* e a *intentio*. Com essa exposição, finalizaremos nossa tese.

O pressuposto de todo o trabalho, visto que a abordagem entre a literatura e a sociedade é bastante explícita, encontra respaldo nas considerações teóricas de Antonio Candido, que vê a obra literária como resultado da incorporação de dados sociais, filtrados por uma construção estética. A obra é vista como objeto estético, mas possui conexões com a realidade, o que significa dizer que os elementos externos se transformam em elementos internos e são tidos como um todo organicamente integrado. A relação entre literatura e história, que se efetiva na obra pela representação, é, portanto, uma relação de interpenetração. O pressuposto considerado anteriormente aponta para os elementos essenciais da obra literária: o conteúdo e a forma, que, para nós, são indissociáveis.

Este trabalho pretende ler a obra de Faulkner à luz da discussão de categorias da teoria da literatura no que diz respeito ao tempo, um dos elementos da narrativa, pois procuramos evidenciar o que, segundo Rosenfeld, é, fundamentalmente, novo na arte moderna: a apreensão da concepção de tempo não só no nível temático, mas, também, no da própria estrutura da obra. Com o pressuposto de que é essencial à literatura, segundo Antonio Candido (2008) e Otto Maria Carpeaux (1978), uma relação com a sociedade, sem deixar de lado seus elementos estéticos – sem correremos o risco de um ecletismo ingênuo –, procedemos à pesquisa embasados na crítica histórica que surpreende no contexto

cultural motivações para a produção e apreciação da obra e ainda na estruturalista. Isso porque consideramos a estrutura imanente do texto literário. Assim como Carpeaux, acreditamos que a literatura existe no tempo e no tempo histórico. A literatura não acompanha o ritmo do tempo histórico, mas acompanha-o. Nas palavras de Carpeaux (1978, p. 35), “a relação entre literatura e sociedade não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica)”.

Com tais considerações, demonstramos nosso interesse tanto pela estrutura artística do texto quanto pela realidade sociocultural a que ele remete. Assim, utilizaremos basicamente dois métodos fundamentais num estudo de crítica literária: a abordagem interna, portanto, estrutural, em que o texto é analisado por meio de seus elementos constitutivos; e a externa, que considera as condições históricas que se relacionam à obra. É preciso ainda ressaltar que procederemos à leitura, ao diálogo e à análise dos textos periféricos à obra, produzidos por Faulkner e por outros sobre ele, ou seja, à sua biografia, o que poderá subsidiar a compreensão da obra.

Nossa pesquisa é bibliográfica e o seu desenvolvimento necessitou de abordagens teórica, crítica e histórica. No que diz respeito à teórica, acerca da narrativa, do tempo e da memória de um modo geral e, posteriormente, configurada nos limites da obra, nossas leituras passarão por Platão, Aristóteles, Newton, Einstein, Santo Agostinho, Bergson, Ricoeur, Gérard Genette e Robert Humphrey. Quanto às leituras críticas, faremos leituras de/e sobre William Faulkner e, portanto, leremos David Minter, Assis Brasil, Jean-Paul Sartre, Hyatt Waggoner, Jean Pouillon, Cleanth Brooks, Don H. Doyle, George G. Stewart e Claude-Edmonde Magny. E, finalmente, quanto à histórica, nossas leituras serão da literatura americana – Robert Spiller, Walter Blair, Thomas H. Dickinson – e da própria história dos Estados Unidos –Leandro Karnal e Simon Schama.

Esperamos que este estudo sobre a saga de Yoknapatawpha contribua para a divulgação da obra de William Faulkner no Brasil e, em especial, em Goiás. Apesar de ser um autor reconhecido mundialmente e de haver inúmeros núcleos de pesquisa sobre sua obra – como, por exemplo, Center for Faulkner Studies e The William Faulkner Society of Japan, nos Estados Unidos e no Japão, respectivamente –, praticamente não há estudos críticos sobre ele no Brasil. A exceção é o estudo de

Assis Brasil, intitulado *Joyce e Faulkner: o romance de vanguarda* (1992). As traduções dos estudos sobre Faulkner também são em número reduzido. Temos conhecimento do ensaio de Sartre, “Sartoris, de William Faulkner”, em *Situações I* (2005), do livro de Frederic J. Hoffamn, *William Faulkner* (1966), do de William Van O’ Connor, também *William Faulkner* (1963), e do ensaio de J. M. Coetzee, “William Faulkner e seus biógrafos”, no livro *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)* (2011). Não temos conhecimento de nenhuma biografia traduzida de Faulkner. Essa escassez de crítica, aliada à complexidade da obra, inibe a sua divulgação até mesmo nos meios acadêmicos. Com esta tese, esperamos, portanto, dar início aos estudos de Faulkner em Goiás. Esperamos também que nosso trabalho possa contribuir para que haja mais publicações de artigos sobre esse autor, que é importante não somente para pensarmos questões históricas relacionadas às transformações das sociedades, mas também para pensarmos acerca da nossa condição no mundo, que passa necessariamente pelo tema da implacabilidade do tempo.

CAPÍTULO 1

O TEMPO NARRADO: UMA SOLUÇÃO POÉTICA PARA A APORÉTICA DO TEMPO

1.1 Sobre o ser do tempo

Há algumas perguntas acerca do tempo que têm ultrapassado séculos e conservado um grande interesse por parte de estudiosos. Dentre elas, podemos destacar as seguintes: o que é o tempo? É possível falar sobre ele? O que sabemos sobre o tempo? Como é o tempo? Embora ele seja evidente, parece inapreensível e aparece sob o signo do paradoxo: do ser e do não ser; do nascer e do morrer; do aparecer e do desaparecer; da criação e da destruição; do fixo e do móvel; da estabilidade e da mudança; da eternidade e do devir. Segundo Aristóteles: “una de sus partes ha existido y ya no existe, y la outra ha de existir y no existe aún”³ (ARISTÓTELES, 1995 p. 84). Santo Agostinho (1996, p. 322), embora por caminhos bastante distintos, faz uma afirmação semelhante à de Aristóteles: “de que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio?”. Além disso, o tempo não possui um ser visível e apreensível e é descrito como a melhor e a pior das coisas e como transcurso, passagem do ser ao nada e do nada ao ser. Como puro devir, o ser do tempo é uma sequência de momentos que se excluem e, ao mesmo tempo em que introduz uma existência nova, nega uma dada existência. E ainda: pode-se reduzir o ser do tempo à noção de devir ou haveria em seu ser a permanência, a duração e a eternidade? Eternidade e tempo são opostos ou estão diretamente relacionados? Para essas questões sobre o tempo, várias são as respostas, e as hipóteses ora se complementam, ora se excluem. Por um lado, como finitude e devir, a experiência do tempo é sentida como terror; por outro, como aspiração à eternidade, é sentido como desejo de salvação. De todos esses questionamentos sobre o tempo há uma unanimidade acerca da sua existência: ele é um dos maiores mistérios relacionados à existência do homem e do universo.

³ Uma das suas partes existiu, mas já não existe, e a outra haverá de existir, mas ainda não existe. (As traduções em rodapé são nossas).

Diante da complexidade das questões que surgem em relação ao tempo, a filosofia tende a se render diante desse objeto de reflexão. Afinal, as reflexões são sempre aporéticas, complexas e pouco concludentes. Somente é possível falar de algo que é e do qual se fala. Então, é possível falar do tempo? É possível falar dele e se fala sobre ele. Nesse caso, o tempo se dá à fala, e a Filosofia e a ciência não deixaram de falar sobre o tempo. Vários foram os estudiosos que se debruçaram sobre o tempo. Mencionaremos apenas alguns que foram selecionados, por atenderem, de forma mais precisa, aos nossos interesses neste trabalho. São eles: Platão, Aristóteles, Newton, Einstein, para as interpretações objetivistas sobre o tempo, e Santo Agostinho e Bergson para as subjetivistas.⁴ Antes de descrever, brevemente, o posicionamento de cada um desses teóricos, é preciso apontar ainda outras questões.

A experiência da temporalidade não é jamais direta, mas sempre articulada por sistemas simbólicos variados, ou seja, pelas culturas. Sobre esse ponto, é preciso mencionar os avanços dos *Annales*,⁵ pois considerar sistemas simbólicos significa conceber a multiplicidade de tempos, ou seja, diferentes culturas apreendem o tempo de diferentes maneiras e essa questão está diretamente ligada à identidade individual e/ou cultural.

Diante da complexidade do tempo, é difícil o consenso para sua abordagem. Entretanto, no que concerne aos dizeres sobre o tempo não há grandes divergências, pois quando nos referimos a ele sempre fazemos menção a relações de anterioridade, posterioridade e simultaneidade ou sucessão de eventos passados, presentes e futuros. O percurso sobre questões relacionadas ao tempo sempre apontará para aporias. A oposição entre o tempo da natureza e o tempo da consciência, ou seja, a separação entre a consciência e o mundo sempre procurará

⁴ De acordo com A.A. Mendilow, em *O tempo e o romance* (1972), as teorias a respeito do tempo, metafísicas, teológicas, matemáticas ou psicológicas, são irrelevantes para o estudo do tempo na literatura a não ser que possam esclarecer os problemas de técnica de ficção. Não diríamos que o estudo que faremos sobre o tempo esclarecerá algum ponto das técnicas de ficção, mas possibilitar-nos-á pensar melhor a ficção como possibilidade de se apreender o tempo em seus limites.

⁵ École des Annales. Também chamada de Nova História (*Nouvelle Histoire*), a escola dos Anais é um movimento que, pretendendo ir além da visão positivista dos historiadores que veem a história como crônica de acontecimentos (*histoire événementielle*), tem como objetivo renovar e ampliar o quadro das pesquisas históricas. Fundada na França por Lucien Febvre e Marc Bloch (1929), em torno da revista *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, essa corrente de pensamento abre o campo da história para o estudo de atividades humanas até então pouco investigadas. Substitui o tempo breve da história dos acontecimentos pela longa duração (*longue durée*), capaz de tornar inteligíveis os fatos de civilização ou as “mentalidades”. Rompendo com a compartimentação

ser superada pela articulação desses dois tempos, conforme veremos com os estudos de Paul Ricoeur na obra *Tempo e narrativa* (três tomos). Uma das possibilidades dessa articulação seria, segundo Ricoeur, o tempo histórico, mas também veremos que a questão não será de todo resolvida. Nesse contexto, a obra literária será abordada como uma possibilidade de se articular simultaneamente o tempo da natureza e o tempo da consciência. Tempo, história e memória aparecem de forma articulada na produção de Faulkner. Essa articulação faz com que o tempo apareça simultaneamente de forma sucessiva e simultânea. À medida que o tempo da natureza passa, os eventos históricos vão se modificando, e a memória permite estabelecer o diálogo entre o passado, o que era, e o presente, o que é, o que resulta numa reconfiguração da identidade dos que vivem no Sul americano, visto que os processos históricos apontam para a interação entre os povos e, dessa interação, surgem novas configurações identitárias.

A intuição e a contemplação são meios que permitem acessar o ser do tempo; no entanto, faremos menção às reflexões conceituais sobre a temporalidade, ou seja, às vias filosófica, discursiva e racional de tratamento desse objeto enigmático que é o tempo.

Duas são as tendências predominantes para a interpretação sobre o ser do tempo: a objetivista, naturalista, que diz respeito aos tempos cosmológico e físico, e a subjetivista, espiritual, que diz respeito ao tempo da alma ou consciência. Aristóteles (1992) é o ponto de partida no que diz respeito a esse caráter dual do tempo. Faremos, então, um percurso e destacaremos os nomes e os pensamentos centrais de cada uma das tendências acerca do tempo, com o objetivo de construir uma “impressão geral” sobre o ser do tempo, subjetivo e objetivo, e, a partir dessa impressão, pensar a especificidade do tempo histórico e, especialmente, a do tempo da narrativa. Partindo, inicialmente, do mistério que é o tempo e passando pela complexidade que é a apresentação desse ser que é o tempo, pensá-lo-emos com base na obra literária. Isso porque, do que será exposto, chegaremos à conclusão de que é impossível definir o tempo “como tal”. Conquanto, é possível falar sobre o tempo, para que se possa não conceituá-lo, mas ter certa representação do que poderia ser o seu ser. Para alcançar os objetivos deste trabalho, é preciso destacar

estranque das disciplinas sociais (história, sociologia, psicologia, economia, geografia humana etc.), privilegia, em suas investigações, os métodos pluridisciplinares (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

o pensamento dos autores mais significativos, para os nossos propósitos, no que diz respeito às teorizações acerca do tempo.

A escolha desses teóricos obviamente não é aleatória. É preciso, desde já, apontar o pressuposto de sua escolha. O estudo de Ian Watt (2007) acerca da ascensão do romance procurou identificar as condições, do ponto de vista literário e social, que propiciaram a ascensão desse gênero. Assim, esse autor demonstrou as analogias existentes entre o realismo filosófico e o gênero romance. No que diz respeito ao tempo, ele analisou a concepção de tempo defendida por Newton e demonstrou que o romance incorporou tal concepção.

O estudo do tempo na obra de Faulkner demonstrará que a concepção newtoniana, embora esteja presente nela, é insuficiente para sua abordagem. É evidente que essa obra acrescenta uma nova concepção filosófica do tempo que está relacionada às descobertas da física quântica e da memória. Consideramos que o pensamento de Einstein e o de Bergson (assim como de vários outros, mas tivemos de fazer nosso recorte) contribuíram para a ruptura da concepção de tempo conhecida até então e abriram caminho para novas expressões artísticas. Notamos que a concepção de tempo como singular múltiplo aparece, por exemplo, no imagismo de Pound, na poesia de Eliot, na pintura de Picasso. No caso do romance, observamos que sua evolução coincide (e/ou acompanha) com a evolução das concepções de tempo. Na produção do século XVIII, a concepção subjacente de tempo nos romances era a de Newton, embora haja o caso singular de Laurence Sterne, que antecipa o que seria o ápice no século XX. Na produção do século XX, a concepção de Einstein e a de Bergson foram acrescentadas à de Newton.

1.2 Ser do tempo: uma perspectiva objetiva

Timeu, de Platão (1981), é a obra fundadora da especulação teórica sobre o tempo. Para Platão, o mundo visível deve ser a réplica exata do universo das ideias. À réplica estaria relacionado o equilíbrio dos movimentos regulares de alta perfeição matemática: o céu. Sobre essa questão, assim se manifesta Platão (1981, p. 92): “Ora, quando o Pai que o engendrou compreendeu que se movia e vivia, esse Mundo, imagem nascida dos deuses eternos, rejubilou-se e, em sua alegria, refletiu sobre os meios de torná-lo ainda mais semelhante a seu modelo”. Esse mundo visível seria a imitação móvel da eternidade e, antes da criação do céu, portanto,

não havia o tempo, pois este é resultado da criação daquele, conforme o que refere Platão (1981, p. 92):

Por isso, seu autor preocupou-se em fabricar uma certa imitação móvel da eternidade, e, organizando todo o Céu, fez, da eternidade una e imóvel, esta imagem eterna que progride segundo a lei dos números, isso a que chamamos o Tempo. Com efeito, os dias e as noites, os meses e as estações não existiam antes do nascimento do Céu, mas seu nascimento foi ordenado ao mesmo tempo em que o Céu foi construído.

Sendo assim, o tempo se confundiria com os movimentos regulares da esfera celeste. Ele não seria o próprio movimento dos astros, mas a articulação desses movimentos. Visto que o céu é a imitação móvel da eternidade, vemos que se estabelece uma oposição entre Tempo e Eternidade e é dessa oposição que aparece o conceito de realidade. Essa é a imagem do modelo, é a imagem do que é eterno, porém incorpóreo, invisível. Na eternidade o tempo não existe, pois a eternidade é sempre e não tem devir; mas somente na realidade empírica há o tempo e este se torna sempre e não é jamais. De forma sumariada, assim, diz Platão (1981, p. 93):

[...] o Tempo então nasceu com o Céu a fim de que, nascidos juntos, também se resolvam, se é que porventura devam resolver-se; e é pelo modelo da substância eterna que foi feito, tal que se assemelhasse ao máximo, segundo sua capacidade. Pois o Modelo é ser de toda a eternidade, e o Céu, em contrapartida, após o começo e em toda a sequência da duração, foi, é e será.

Para Platão, então, o tempo é objetivo, pois é a articulação dos movimentos celestes, medidos pelo sol; é único e finito, pois foi criado e é imitação de um modelo que tende à eterna duração.

Aristóteles (1992) prossegue o pensamento de Platão, registrado na obra *Timeu*, portanto prossegue numa perspectiva objetivista. O problema continua a mesmo: a busca da essência do tempo como tal. Para falar do tempo, Aristóteles faz um percurso mais amplo e nele o tempo é percebido por intermédio do movimento. Intitula-se *Física* a obra (Livros III-IV) em que Aristóteles trata dessa questão. Os livros III e IV possuem cinco tratados relativamente independentes, mas todos dedicados à investigação do movimento. Os assuntos dos tratados são os seguintes:

movimento, infinito, lugar, vazio e tempo. Aristóteles procurou articular esses tópicos, por entender que a unidade entre eles resultaria num melhor conhecimento da natureza, ou seja, para Aristóteles, o conhecimento científico da natureza pressupõe o conhecimento do que seja o movimento e para o conhecimento do movimento é imprescindível que se conheça o infinito, o lugar, o vazio e o tempo, pois “sin lugar, vacío y tiempo – parece – imposible que haya movimiento”⁶ (ARISTÓTELES, 1995, p. 27).

A relação existente entre tempo e movimento, que é o que nos interessa nessa discussão de Aristóteles, é que o tempo “es número del movimiento”⁷ (ARISTÓTELES, 1995, p. 91). Sendo assim, todo movimento revela o tempo e não somente, como Platão, o movimento circular dos astros, mas todo e qualquer movimento. Para ele, não há movimento sem o tempo e é no movimento que se tem a sensação da passagem do tempo. Entretanto, o tempo não se confunde com o movimento, mas é algo do movimento: “El tiempo es o bien movimiento o bien algo en relación con el movimiento. Y puesto que no es movimiento, es forzoso que sea algo en relación con el movimiento”⁸ (ARISTÓTELES, 1995, p. 87).

Para Platão e Aristóteles, o tempo é exterior à alma, pois é objetivo, é movimento. Ele pertence ao universo e aos seus movimentos. O tempo, então, é medida, número do movimento; não é um ser, mas uma forma, uma articulação, uma relação entre os movimentos das coisas materiais. Entretanto, foi Aristóteles (1995, p. 88) o primeiro a apontar para o tempo da alma: “en efecto, cuando nos representamos los extremos como distintos del medio, y el alma dice que son dos los ‘ahora’, el uno anterior y el outro posterior, entonces decimos que esto constituye tiempo”⁹.

Há para Newton (1990), em *Principia: principios matemáticos de filosofía natural*, uma distinção entre o tempo relativo, que seria o aparente, e o tempo absoluto, que seria o verdadeiro, o matemático. Este último pode ser comparado a um relógio universal, único, que tem funcionamento uniforme e possui uma correlação com o espaço que, para Newton, também é absoluto. A tendência

⁶ Sem lugar, vazio e tempo – parece – impossível que haja movimento.

⁷ É número do movimento.

⁸ O tempo é ou movimento ou algo relacionado ao movimento. E, posto que não seja movimento, é inevitável que seja algo em relação com o movimento.

⁹ Com efeito, quando nos representamos os extremos como distintos do meio, e a alma diz que são dois os ‘agora’, um anterior e outro posterior, então dizemos que isso constitui o tempo.

objetivista que vem de Platão e Aristóteles é continuada por Newton. Entretanto, com suas análises, o estudo sobre o tempo dá uma grande guinada. Com Newton, o tempo ainda permanece exterior à alma e continua sendo medida do movimento. A novidade de sua formulação está justamente na incorporação da questão metafísica, da consideração do tempo como absoluto. Newton manterá a concepção de tempo de Aristóteles, mas incorpora-a a uma perspectiva metafísica. O tempo é um ser, uma substância. Como é um ser, é uma realidade absoluta e esta realidade envolve o universo, mas não se confunde com ele.

O fato de esse tempo absoluto transcorrer uniformemente faz com que ele envolva todos os seres e sirva de referência a um tempo que é relativo, aparente. Esse tempo relativo é o tempo das horas, dos dias, dos meses e dos anos, e é nesse tempo que o homem organiza suas atividades, e não no tempo absoluto, verdadeiro. Isso significa a distinção que apontamos anteriormente entre o tempo absoluto e as medidas sensíveis do movimento. Sobre essa distinção, assim se manifesta Newton (1990, p. 7):

O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si mesmo e da sua própria natureza, flui uniformemente sem relação com qualquer coisa externa e é também chamado de duração; o tempo relativo, aparente e comum é alguma medida de duração perceptível e externa (seja ela exata ou não uniforme) que é obtida através do movimento e que é normalmente usada no lugar do tempo verdadeiro, tal como uma hora, um dia, um mês, um ano.

Assim, mais que em Aristóteles, o tempo não é somente mera medida do movimento, pois ele transcende todos os movimentos e emana diretamente do criador.

Para Einstein, em *A teoria da relatividade especial e geral* (1999), o tempo perde todo o caráter de absoluto, de metafísico, pois o tempo, para ele, é a medida relativa de todo movimento, ou seja, é a posição dos fenômenos em movimento no espaço. A posição desses fenômenos depende da perspectiva do observador e tem como referência unificadora a velocidade da luz e não mais o céu. Para exposição de sua teoria, Einstein dá o célebre exemplo do trem que viaja uniformemente e tem uma pessoa junto à janela do vagão e essa pessoa deixa cair uma pedra sobre o leito da estrada. A pessoa que jogou a pedra a vê caindo em linha reta, ao passo

que outra, que tenha observado a ação do solo, a vê caindo na terra formando um arco de parábola. Segundo Einstein (1999, p. 17),

com este exemplo, vemos claramente que não existe uma trajetória em si, mas apenas uma trajetória em relação a um determinado corpo de referência. Mas, uma descrição *completa* do movimento, só ocorre quando indicamos como o corpo modifica sua posição com o tempo.

Nesse caso, o tempo torna-se uma grandeza submetida à observação.

A simultaneidade também é, para Einstein, relativa ao sistema de referência e, portanto, cada acontecimento tem seu tempo próprio. Dessas observações sobre o tempo se chegará à concepção de um tempo múltiplo, oposto ao único. Para constatação dessa afirmação, Einstein dá o exemplo de duas explosões no caminho de ferro, em dois pontos distintos, A e B, e distantes um do outro. A sucessividade ou simultaneidade desses eventos dependerá de cada corpo de referência. Depois de várias considerações, assim se manifesta o físico:

Chegamos a um importante resultado: eventos que são simultâneos em relação ao leito da estrada não são simultâneos em relação ao trem, e vice-versa (relatividade da simultaneidade). Cada corpo de referência (sistema de coordenadas) possui seu tempo próprio. Uma especificação temporal só tem sentido quando se indica o corpo de referência ao qual esta indicação se refere.

Antes da Teoria de Relatividade, a física sempre admitia tacitamente que o significado das indicações de tempo era absoluto, isto é, que elas não dependiam do estado de movimento do corpo de referência. Mas acabamos de ver que esta suposição é incompatível com a definição tão natural de simultaneidade. (EINSTEIN, 1999, p. 28-29).

Uma vez que o tempo não é absoluto, mas relativo a sistemas de referências, já não se fala de um tempo único, mas múltiplo. Se, por um lado, há eventos que são simultâneos em relação a um ponto de referência, como é o caso do leito da estrada, no exemplo citado, por outro, não são em relação a outro ponto. Disso resulta que a relatividade do tempo não está relacionada apenas à sucessão (como no exemplo anteriormente citado do trem que viaja uniformemente e uma pessoa, junto à janela do vagão desse trem, joga a pedra sobre o leito da estrada que, dependendo do ponto de referência, pode ser vista caindo em linha reta ou formando um arco de parábola), mas também à simultaneidade.

São várias, conforme vimos, as posições e conceituações sobre o tempo. Todas têm coerência conceitual e uma orientação comum: a da introdução da “alma que mede”, isto é, do físico. Outra questão que devemos apontar, relacionada à tendência objetivista, é que, gradativamente, a eternidade é excluída da pesquisa e da reflexão sobre o tempo.

1.3 Ser do tempo: uma perspectiva subjetiva

A tendência subjetivista situa o tempo na alma, na consciência, no espírito. Nesse caso, o tempo é o desdobramento das relações da consciência consigo mesma. Os conceitos-chave já não são os das “relações temporais”: anterioridade, posterioridade, simultaneidade, mas os das “atribuições temporais”: passado, presente e futuro. Da mesma forma que fizemos um breve percurso sobre a perspectiva objetivista do tempo, também o faremos sobre a subjetivista; portanto, apresentaremos os pontos mais significativos do pensamento de Santo Agostinho (1996) e de Bergson (1999, 2006a,b).

Para Agostinho, o tempo é criação de Deus e, portanto, antes da sua criação não havia tempo. Deus é a própria eternidade. Sendo assim, há também em Santo Agostinho uma oposição entre Tempo e Eternidade. Não há tempo na eternidade, ela é imutável, nada passa, tudo é presente; ao contrário, o tempo não é sempre presente, mas possui relações com o passado e o futuro. A concepção de tempo agostiniana é subjetiva porque, para Santo Agostinho, a medida do tempo é realizada pela alma e isso é possível pelas impressões que a alma possui nela própria. É de Santo Agostinho uma das mais conhecidas tentativas de responder à pergunta “que é, pois, o tempo?”. Vejamos:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.

De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser? (SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 322).

Na realidade, Santo Agostinho faz seu estudo somente sob o aspecto psicológico, pois interessa a ele como nós apreendemos o tempo e não o tempo no âmbito ontológico, ou seja, como é em si mesmo. Daí que, depois dessa tentativa de responder à pergunta o que é o tempo, discorre sobre as divisões deste, sempre pedindo direções a Deus, pois, na concepção de Santo Agostinho, somente é possível compreender algo tão complexo quanto o tempo se o próprio Criador, Deus, revelar. Depois das divisões, Santo Agostinho faz reflexões sobre o presente, o passado e o futuro e diz que ninguém se atreveria a dizer que não há três tempos. Mas ao mesmo tempo questiona se não existe somente o presente, visto que passado e futuro não existem; ou, se existem, o tempo deve proceder de um retiro oculto. Se existem coisas passadas e futuras, Santo Agostinho quer saber onde estão; pois se são futuras ainda não existem e se são passadas, já não existem mais. Portanto, elas somente podem existir no presente, quando resgatadas pela memória, no caso do passado, e quando preditas, no caso do futuro. De toda essa discussão, Santo Agostinho (1996, p. 327-328) chega à seguinte conclusão:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três.

O tempo como desdobramento da alma é uma elaboração agostiniana e nas filosofias racionais do século XVIII a alma passa a ser chamada de consciência e, portanto, os aspectos teológicos cedem lugar aos filosóficos e psicológicos. Nessa tradição é que se insere a teoria de Bergson (1999, 2006a,b). Para ele, o tempo se

confunde com a continuidade da vida interior e é a partir da memória que ligamos a realidade e a consciência e, sem ela, somente haveria instantes separados.

No tempo objetivo, o vivido é posto de lado e não tem importância para o conhecimento das relações temporais: anterioridade, posterioridade e simultaneidade. Disso resulta o seguinte tipo de ciência: determinista, mecanicista, pesquisadora de leis absolutas, que visam à manipulação utilitária da natureza. Ao contrário, no tempo subjetivo, o tempo não é esvaziado do vivido, pois ele é dado como realidade interior. A alma universal ou individual ou consciência é pensada em termos de passado, presente e futuro e não mais em termos de anterioridade, posterioridade e simultaneidade, ou seja, não é mais pensado como medida e movimento.

Mas como é possível estabelecer relações entre presente, passado e futuro? As partes do tempo da consciência possuem identidade específica, mas mantêm relações complexas. Visto que é um tempo qualitativo, as partes se superpõem e, portanto, não se pode cortá-las e nem medi-las. O passado é um único objeto de conhecimento porque é o que há de mais sólido na estrutura do tempo. O passado já não é, mas continua havendo uma existência por meio da memória. Ele tem, portanto, penetração nas atividades presentes e pode determinar o futuro. A representação do passado está relacionada a uma situação presente que ilumina a ação¹⁰ e, nesse sentido, o passado pode ser pensado como reconstrução,¹¹ visto que é sentido como perda que não pode ser recuperada; porém, paradoxalmente, é indestrutível, pois deixa vestígios que não podem ser apagados. O presente é a terceira parte do tempo da consciência e se encontra entre o passado e o futuro. É a terceira parte porque é mediador, é o que estabelece a transição de um momento a outro. Ao contrário do passado, que é reconstrução, o presente é percepção, é o momento real de duração da consciência. As maiores dificuldades para fazer descrições das partes do tempo se relacionam ao futuro; mas, pode-se dizer que, se o passado se relaciona ao processo de reconstrução e o presente ao de percepção, o futuro se relaciona à espera e pode, portanto, ser marcado pela inquietude, pela aflição ou pela esperança da salvação.¹²

¹⁰ Posteriormente, veremos como isso se dá com a exposição teórica de Bergson sobre a memória.

¹¹ O passado como reconstrução será pensado tendo como referência o pensamento de Maurice Halbwachs.

¹² A questão do tríptico presente, conceito essencial em Santo Agostinho, será retomada posteriormente, quando empregarmos o pensamento de Ricoeur para sustentar teoricamente esta tese.

Seguindo essa tendência subjetivista do tempo, consideraremos ainda as ideias de Bergson. A intenção dele ao escrever o livro *Duração e simultaneidade* (2006a) era saber em que medida a concepção da duração que ele tinha era compatível com as visões de Einstein sobre o tempo. Para alcançar esse propósito, teria de se deter sobre os paradoxos do tempo da Teoria da Relatividade, sobre os tempos múltiplos, sobre as simultaneidades que se tornam sucessões e sobre as sucessões que se tornam simultaneidades quando há mudança de ponto de vista. O estudo dessas questões tem um sentido físico bem definido, mas o interesse de Bergson não está posto no sentido físico, mas no filosófico. As teses de Einstein não contradizem a crença natural dos homens acerca da existência de um tempo único e universal. Ao contrário, para Bergson, elas a confirmam. Uma vez que seu interesse está voltado para as questões relativas ao tempo, limitou-se às discussões que concernem à Relatividade Restrita. Em outras palavras, interessa a Bergson (2006a, p. 7) apreender o “verdadeiro sentido das considerações sobre o tempo na Teoria da Relatividade”. Para isso, quer conservar as transições entre o ponto de vista psicológico e o físico, ou seja, entre o tempo do senso comum e o de Einstein.

Há algumas teses que são conservadas inalteradas na teoria de Einstein: a contração dos corpos em movimento, a dilatação do seu tempo, a quebra da simultaneidade e sua transformação em sucessão. Por isso, desaparece o que era paradoxal na Teoria da Relatividade, pois Bergson afirma que o tempo único e a extensão independente da duração subsistem na hipótese de Einstein e não muda o que sempre fora o pensamento do senso comum. Vimos que, para Einstein, em *A teoria da relatividade especial e geral*, o tempo não é absoluto, metafísico, pois é a medida relativa de todo movimento, ou seja, é a posição dos fenômenos em movimento no espaço. A posição desses fenômenos depende da perspectiva do observador e tem como referência unificadora a velocidade da luz e não mais o céu. Relativa ao sistema de referência é também a simultaneidade. O resultado disso é que cada acontecimento tem seu tempo próprio. Dessas observações sobre o tempo se chegará à concepção de um tempo múltiplo, oposto ao único. Não é o que defenderá Bergson (2006a, p. 87). Do posicionamento desse autor, surge a possibilidade de se pensar o tempo como um singular múltiplo: “a multiplicidade dos Tempos que obtenho assim não impede a unidade do tempo real; na verdade ela a pressuporia”.

De acordo com Bergson, não há dúvidas de que, se há um objeto S em repouso absoluto e todos os outros sistemas em movimento absoluto, a existência de tempos múltiplos é indiscutível. Todos estão no mesmo plano e todos são reais. Mas a questão começa a ser considerada de forma diferente dentro de uma perspectiva filosófica quando se aponta para a natureza do tempo. Ele se confunde com a continuidade da vida interior do homem. Esse fato é o único que é naturalmente experimentado, pois é a própria duração. Essa duração, diz Bergson (2006a, p. 51),

é memória, mas não memória pessoal, exterior àquilo que ela retém, distinta de um passado cuja conservação ela garantiria; é uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente.

E a questão agora é saber como passar desse tempo interior para o das coisas. Quando percebemos o mundo material, parece que nossa percepção está ao mesmo tempo em nós e fora de nós. A nossa vida interior está relacionada ao corpo e, ao mesmo tempo, à matéria que nos circunda e nos aparece de forma simultânea. Isso, em outras palavras, significa que nossa consciência capta numa percepção instantânea, única, acontecimentos que são múltiplos, simultâneos. Portanto, não se pode falar de uma realidade que dura sem introduzir nela uma consciência e, então, o tempo real é o tempo que é percebido, vivido. Nesse tempo efetivamente há sucessão; se se suprimir a vivência, poderá deixar de existir a sucessão e esta dará lugar à justaposição. Nesse caso, ainda se pode falar de tempo, mas não será um tempo experimentado, mas simbólico e convencional, uma grandeza auxiliar introduzida com vistas ao cálculo das grandezas reais.

Se considerarmos dois sistemas com pontos distintos de referência, seremos reconduzidos à ideia de tempos múltiplos. Mas uma pessoa não pode estar ao mesmo tempo em dois pontos de referência. Assim a experiência de medição do tempo de cada físico em particular resulta no tempo real. Daí a defesa de Bergson (2006a, p. 91): “há um só Tempo real e os outros são fictícios. Que é de fato um Tempo real, senão um Tempo vivido ou que poderia sê-lo? Que é um Tempo irreal, auxiliar, fictício, senão aquele que não poderia ser vivido efetivamente por nada e por ninguém?”

Para continuar sua argumentação, Bergson (2006a, p. 115) retoma o exemplo do trem dado por Einstein. Dos comentários sobre ele, chega à seguinte conclusão:

Portanto, se realmente nos prendermos ao percebido, ao vivido, se interrogarmos um observador real no trem e um observador real na ferrovia, descobriremos que estamos lidando com um só e mesmo Tempo: o que é simultaneidade com relação à ferrovia é simultaneidade com relação ao trem.

Mas, ao marcar o duplo grupo de flechas, renunciamos a adotar um sistema de referência; postamo-nos pelo pensamento *concomitantemente* na ferrovia e no trem; recusamo-nos a virar físicos. Com efeito, não buscávamos uma representação matemática do universo: esta deve naturalmente ser tomada de um ponto de vista e se conformar às leis de perspectiva matemática. Perguntávamo-nos o que é real, isto é, observado e constatado efetivamente.

O resultado a que desejamos chegar concernente a essa exposição teórica sobre o tempo é que a ordem dele se relaciona à sua sucessão. Na simples sucessão, a existência aparece e desaparece, nela ocorrem mudanças, transformações, conforme veremos na exposição da saga do condado de Yoknapatawpha. Entretanto, quando falamos de passado e futuro articulados ao presente, a existência de um sujeito que lembra e/ou imagina é pressuposta. Assim, vemos que o tempo como sucessão se articula a um tempo que é vivido. E, então, os posicionamentos de Santo Agostinho e Aristóteles se complementam. Embora as matrizes da pluralidade do tempo já são postas por Santo Agostinho, é com Einstein que efetivamente temos a defesa de um tempo múltiplo e, com Bergson, a articulação dessa concepção de tempo com a do senso comum que é a existência de um tempo único. Esse percurso sistematiza a concepção de tempo que é subjacente não somente à produção literária de Faulkner, mas às narrativas modernas de um modo mais amplo tais como, por exemplo, as de Proust, de Madox, de James Joyce, de Virgínia Woolf, ou seja, a de que o tempo é singular-plural.

1.4 Relação entre o tempo da natureza e o tempo da consciência

O grande problema que se apresenta é a relação entre o tempo da natureza e o da consciência, ou seja, haveria uma relação possível entre esses termos? Se

há, de que modo? Ricoeur aponta que a refiguração efetiva do tempo somente é possível pelo entrecruzamento da história e da ficção. A construção do tempo histórico é uma possibilidade encontrada pela história para resolver esse problema da aporia do tempo.

De acordo com a sistematização de José Carlos Reis, em *Tempo, história e evasão* (1994), o tempo histórico, quando é concebido como passado e pensado em relação ou não ao presente, evidencia três tendências da história como ciência: a positivista, a historicista e a da escola dos Annales. Na primeira, o passado se impõe e se isola do presente; na segunda, o presente se impõe e pretende ser uma concentração plena e atual do passado e, na terceira, o passado e o presente mantêm suas distinções, mas se relacionam reciprocamente. Para a perspectiva positivista, o tempo-calendário se confunde com o tempo histórico. Nesse caso, as sociedades são postas linear e sucessivamente umas em relação às outras. Nessa perspectiva, o tempo histórico como terceiro tempo seria uma articulação, uma mediação, do tempo da natureza e do da consciência. E esta seria uma primeira perspectiva do tempo histórico como um “terceiro tempo”. Entretanto, Ricoeur não é positivista e ele mesmo problematiza os limites dessa mediação. Um dos autores citados por ele que discute a questão do tempo calendário é Reinhart Koselleck, em *Futuro passado* (2006). Para Koselleck (2006, p. 13), o tempo histórico está longe de resolvido pelo tempo calendário: “esse pressuposto natural, contido em nossa divisão do tempo, será estranho à investigação da co-incidência entre história e tempo, se é que se pode falar da existência de algo como um ‘tempo histórico’”. Ainda nas palavras Koselleck (p. 14),

A própria singularidade de um tempo histórico único, distinto de um tempo natural e mensurável, pode ser colocada em dúvida [...]. É assim que o ensaio que se segue não falará de um único tempo histórico, mas sim de muitos, sobrepostos uns aos outros.

A novidade de Koselleck é que ele pensa o tempo presente e a dimensão temporal do passado por meio de uma relação recíproca com a dimensão temporal do futuro. O resultado dessas discussões aponta para a continuidade da aporia, ou seja, o tempo histórico, ao mesmo tempo, é e não é um terceiro tempo. Por um lado ele mantém as características do tempo da natureza e do tempo da consciência,

mas por outro lado ele mantém a divisão do tempo em tempos naturalistas e culturalistas.

Uma segunda perspectiva sobre o tempo histórico como “terceiro tempo” é a incorporação do conceito de estrutura social. Nessa perspectiva, o tempo histórico é percebido como tempo social e, nesse caso, os eventos humanos não são mais inscritos linear e sucessivamente, mas são inscritos numa simultaneidade interna à sociedade. O grande problema dessa perspectiva é que ela é anti-histórica, pois recusa a sucessão, o vivido, o evento, e propõe um sistema, uma simultaneidade. E, então, a aporia continua.

A Nouvelle Histoire ou Escola dos Annales realizará uma revolução epistemológica quanto ao conceito de tempo histórico. Essa escola fará uma abordagem “estrutural-histórica”, pois, sem deixar de ser evento e sucessão, incorporará a simultaneidade. Por mais que tenha havido uma revolução, as discussões de Ricoeur, no tomo I, embora demonstre os avanços e as contribuições dessa escola, evidencia que a aporia continua.

Esse tempo histórico seria um terceiro-tempo, pois é ele que recorre a procedimentos,¹³ que são próprios à prática do historiador, que possibilitam a “*reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico*”. A construção do tempo histórico realizada pela história corresponde à solução dada pela ficção concernente às *variações imaginativas* (RICOEUR, 1997, p. 174, grifo do autor).

Várias foram as construções feitas ao longo da história da filosofia e da ciência acerca do ser do tempo, de concepções sobre o tempo. São construções que refletem uma experiência concreta do tempo. Nosso objetivo, conforme exposto anteriormente, é criar um quadro de opiniões sobre o tempo, a partir do seu mistério inicial, e apresentar a complexidade do tratamento desse ser para pensá-lo não somente no âmbito do tempo histórico, mas também no da obra literária, visto que nela há a possibilidade de apreendermos uma “imitação do tempo”. Ricoeur refere-se a uma solução para a aporética do tempo: uma poética da narrativa, pois, na narrativa, há invenção de uma intriga, e a intriga é uma síntese do heterogêneo, visto que objetivos, causas e azares são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e complexa. A intriga é a síntese do heterogêneo, realizada também pela metáfora, e pode ser, por natureza, uma imitação do tempo. Eventos múltiplos e

¹³ Calendário, sequência das gerações e arquivos, documentos, rastro.

dispersos são integrados em uma história inteira e completa.

Nesse ponto, pensamos ser imprescindível uma maior abordagem da teoria de Paul Ricoeur, exposta em *Tempo e narrativa*, tomos I, II e III. Esses três tomos são divididos em quatro partes. A primeira esclarece os pressupostos principais das disciplinas que tratam da historiografia e da narrativa de ficção. Esses pressupostos serão postos à prova nas outras partes. O grande pressuposto da primeira parte é que o mundo exibido como resultado da experiência humana é sempre um mundo temporal e é quando o tempo está articulado de modo narrativo que ele se torna humano. A significação da narrativa, neste estudo, reside neste fato: ela esboça traços da experiência temporal. A segunda e a terceira partes tratarão da identidade estrutural que há entre a historiografia e a narrativa de ficção, enquanto a quarta tratará do parentesco profundo entre a exigência de verdade desses dois modos narrativos. O pressuposto que domina todos os outros e perpassa toda a obra é o caráter temporal de toda experiência humana.

As ideias que destacamos anteriormente de Santo Agostinho, expostas no final do livro XI das *Confissões*, são convocadas por Ricoeur para evidenciar o caráter aporético da experiência do tempo. Da leitura do texto de Santo Agostinho, Ricoeur destaca uma antítese marcante, relacionada à alma – a *intentio* e a *distentio*¹⁴ – e começa com duas considerações. Primeira: da pergunta que Santo Agostinho faz acerca do que seja o tempo, não se pode ignorar a relação com a eternidade, inserida no primeiro versículo do livro de Gênesis: “no princípio criou Deus os céus e a terra”. Por isso, a eternidade que, conforme apontamos anteriormente, foi sendo deixada de lado, é reintroduzida por Ricoeur com o propósito de intensificar a experiência do tempo. Segunda: a análise agostiniana do tempo possui um caráter altamente interrogativo e aporético. Nenhuma das investigações acerca do tempo, de Platão a Plotino, foi tão aguda.

A análise de Santo Agostinho acerca do tempo, que é uma tese psicológica, opõe-se à tese de Aristóteles, porém não a descarta, e é mais aporética do que o próprio Santo Agostinho imaginou. Entretanto, o fato de sua concepção de tempo

¹⁴ Posteriormente, Ricoeur estabelecerá uma relação entre essa antítese agostiniana e a antítese aristotélica entre *muthos* e *peripeteia*. Em nosso estudo, daremos ênfase ao *muthos* e deixaremos de lado a *peripeteia*. Entretanto, queremos apontar que, com a expansão da teoria de Aristóteles para todo e qualquer tipo de narrativa, podemos pensar também a saga em termos de concordância/discordância. Concordância porque ela, sendo intriga, é a síntese do heterogêneo e, por isso, integra, numa história, elementos múltiplos e dispersos. E discordância porque nela também

estar relacionada à eternidade faz com que haja um grau elevado de esperança acerca da tentativa de sua apreensão, bem como acerca da condição última da existência humana. Os traços aporéticos somente se apresentam se arrancar o tempo da sua relação com a eternidade,¹⁵ o que, em outras palavras, significa dizer que, sem a eternidade, a aporia permanece. E é essa aporia, que não se resolverá totalmente, que a narrativa irá resolver não no sentido teórico do termo, mas no sentido poético. Sobre essa questão, assim se manifesta Ricoeur (1994, p. 21):

será uma tese permanente deste livro que a especulação sobre o tempo é uma ruminção inconclusiva, à qual só replica a atividade narrativa. Não que esta resolva, por substituição, as aporias. Se as resolve, é num sentido poético e não teórico do termo. A tessitura da intriga, diremos adiante, responde à aporia especulativa por um fazer poético capaz certamente de esclarecer (esse será o sentido principal da *catharsis* aristotélica) a aporia, mas não de resolvê-la teoricamente.

Em Santo Agostinho as aporias se inscrevem umas nas outras. Por exemplo, a aporia da medida do tempo se inscreve na do ser e do não ser do tempo, pois somente se pode medir aquilo que efetivamente é. Por isso, a questão fenomenológica do tempo nasce da pergunta ontológica de Santo Agostinho: “O que é, com efeito, o tempo?”. Se, por um lado, a argumentação cética tende para o não ser e, nesse caso, a confiança no uso cotidiano da linguagem evidencia que não sabemos explicar o que seja o tempo, por outro, falamos do tempo de forma natural e positiva – *será, foi, é* –, mas a impotência para explicar o *como* desse uso permanece. Daí a resposta de Santo Agostinho à sua pergunta sobre o que é o tempo: ele sabe o que é o tempo se ninguém perguntar, mas, se perguntar e ele tiver que responder, já não sabe mais. E ainda a questão relacionada ao *como*: como o tempo pode ser, se o passado não é mais e o futuro ainda não existe e se o presente nem sempre é? Daí o grande paradoxo: Como medir o que não é? A solução encontrada por Santo Agostinho foi colocar o passado e o futuro no presente por meio da memória e da espera, que seria a teoria do triplo presente¹⁶: o

há a peripécia. No caso da saga, podemos considerar a Guerra Civil como uma peripécia, pois provocou a derrocada do Sul, bem como a dos Compsons e a dos Sartoris.

¹⁵ É isso que Ricoeur faz. Somente posteriormente é que ele reintroduzirá a noção de eternidade, pois considera que a ficção não a deixa de lado.

¹⁶ A teoria do triplo presente é, segundo Ricoeur, o que há de mais genial em Santo Agostinho. O pensamento fenomenológico acerca do tempo, com Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty, seguirá as marcas deixadas por ele. Desses três, Ricoeur discute os dois primeiros. No tomo III, faz um estudo

presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. A essa altura da discussão, a questão de grande importância quanto ao tempo já não é mais o *como*, mas o *onde*, ou seja, qual é o lugar para as coisas passadas e futuras, na medida em que são narradas e preditas? Esse lugar é a alma. De acordo com Ricoeur (1994, p. 31, grifo nosso),

para resolver o enigma é preciso descartar a solução cosmológica para obrigar a investigação a buscar *só na alma*, logo, na estrutura múltipla do tríplice presente, o fundamento da extensão e da medida. A discussão concernente à relação do tempo com o movimento dos astros e com o movimento em geral não constitui, pois, nem um aperitivo, nem um desvio. Menos que nunca, a visão de Agostinho não é independente da polêmica cuja longa história se estende do *Timeu* de Platão e da *Física* de Aristóteles até a *Enéada III*, 7 de Plotino.

Quando se coloca a inerência do tempo na alma, elimina-se o tempo relacionado ao movimento físico e evidencia-se a separação entre o tempo objetivo e subjetivo. Nesse caso, a noção de *distentio animi* será o substituto ao suporte cosmológico do espaço de tempo. Isso significa que Santo Agostinho permite dizer acerca de espaço de tempo como, por exemplo, um dia, uma hora, sem referência cosmológica, ou seja, ao tempo objetivo, caracterizado pelo movimento. É com essa dissociação da noção de “dia” do movimento celeste que Santo Agostinho (1996, p. 331) insere a noção de *distentio animi*: “vejo pois que o tempo é uma certa distensão”.

Os parágrafos 28 e 38 do livro XI das *Confissões* demonstram em que consiste a distensão e evidenciam o ponto de convergência da teoria da *distentio* com a do tríplice presente. Refere-se aos exemplos das sílabas breves e longas e

de Husserl em oposição a Kant e diz que a discussão entre esses dois estudiosos repete, em nível distinto, a discussão entre Santo Agostinho e Aristóteles. De acordo com Ricoeur (1997, p. 71), “uma dialética moderna, que põe em jogo a relação entre subjetividade e objetividade, acrescenta à dialética antiga, que contrapõe um tempo da alma a um tempo do movimento”. O estudo de Heidegger discute as seguintes questões: temporalidade, historialidade e intratemporalidade. Conforme já ficou apontado, esse estudo mostrará a filiação de Heidegger a Santo Agostinho. Segundo Ricoeur (1997, p. 127), “é a esse contraste entre o termo inicial do *estiramento* e o termo final da *repetição* que eu gostaria de dar maior ênfase. Ele confirma exatamente a dialética agostiniana da *distentio* e da *intentio*, que muitas vezes transcrevi no vocabulário da discordância e da concordância” (grifo do autor). Não percorreremos o caminho de Ricoeur no que diz respeito a Husserl, Kant e Heidegger pelas seguintes razões: primeira, não queremos nos aprofundar nesse nível em questões filosóficas e eles somente aprofundam as aporias que já estão em Santo Agostinho e já são suficientes para finalização dos nossos objetivos nesta tese; segunda, eles

do canto. Destacaremos o fragmento que trata do segundo:

Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar, a minha expectativa, estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa de expectativa para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se *em memória*, por causa do que já recitei, e *em expectativa*, por causa do que hei de recitar. A minha atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se tornar pretérito. Quanto mais o hino se aproxima do fim tanto mais a memória se alonga e a expectativa se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória. (SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 337, grifo do autor).

Sobre essa questão, assim se manifesta Ricoeur (1994, p. 39-40, aspas do autor):

[...] todo esse parágrafo tem como tema a dialética da espera, da memória e da atenção, consideradas não mais isoladamente, mas em interação. Não se trata mais de imagens-impressões, nem de imagens antecipatórias, mas de uma ação que abrevia a expectativa e alonga a memória. O termo *actio* e a expressão verbal *agitur*,^[17] redobrada propositadamente, traduzem o impulso que rege o conjunto. A expectativa e a memória são elas próprias ditas ambas “estendidas”, a primeira, em direção ao conjunto do poema, antes do começo do canto, a segunda, em direção à parte já transcorrida do canto; quanto à atenção, sua tensão consiste por inteiro no “trânsito” ativo do que era futuro em direção ao que se torna passado. É essa ação combinada da expectativa da memória e da atenção que “avança, avança”. A *distentio* não é senão a falha, a não-coincidência entre as três modalidades da ação: “vida deste meu ato divide-se em memória, por causa do que já recitei, e em expectativa, por causa do que hei de recitar”.

Para finalizar as considerações que Ricoeur faz da obra de Santo Agostinho é preciso apontar para o contraste da eternidade, pois será nesse ponto que a noção de *distentio animi* será mais bem compreendida, por ser posta diante de seu contrário, a *intentio*, que é imanente à ação do espírito. Três funções principais são colocadas no que concerne à meditação sobre a eternidade dentro do contexto de especulação sobre o tempo: a primeira é colocar a especulação sobre o tempo no

desconsideram a eternidade; terceira, a questão da lembrança, tão essencial para nós, será abordada, conforme já foi dito, pelas considerações teóricas de Bergson e de Halbwachs.

¹⁷ Esse redobramento é destacado na tradução que Ricoeur (1994, p. 39) tem em mãos e ele coloca esses verbos entre parênteses para melhor destacá-los.

horizonte de uma ideia-limite que pensa simultaneamente o tempo e o seu contrário; a segunda é intensificar a experiência da *distentio* no plano existencial e a terceira é chamar essa mesma experiência da *distentio* a se superar na busca da eternidade e a se hierarquizar interiormente contra o fascínio da representação de um tempo retilíneo. Assim, vemos que é a partir da dialética interna do próprio tempo da *intentio-distentio* que se estabelece o contraste entre a eternidade e o tempo. Se, por um lado, a *distentio* é o sinônimo de “dispersão na multiplicidade e da errança do velho homem, a *intentio* [por outro] tende a se identificar com a unificação com o homem interior” (RICOEUR, 1994, p. 50). Aqui as palavras *distentio* e *intentio* não mais se referem a um contexto especulativo de aporia e de busca, mas na dialética de louvor e de queixa e é dentro desse contexto que aparece o tempo como terror ou como salvação, conforme já apontamos.

Essa discussão sobre as ideias de Santo Agostinho sobre o tempo é articulada, por Ricoeur, às ideias de Aristóteles, expostas na *Poética*. São duas as razões para essa escolha. A primeira é que o conceito de tessitura da intriga (*muthos*) é visto como a réplica invertida da *distentio animi* de Santo Agostinho. A coerção existencial da discordância presente em Santo Agostinho é resolvida no ato poético. Nele há a vitória da concordância sobre a discordância. Ricoeur deixa claro que essa afirmação é resultado de uma leitura particular, ou seja, foi ele, leitor, que estabeleceu entre Santo Agostinho e Aristóteles a relação entre “uma experiência viva, em que a discordância dilacera a concordância, e uma atividade eminentemente verbal, em que a concordância repara a discordância” (RICOEUR, 1994, p. 55).

A segunda diz respeito ao conceito de atividade mimética. Esse conceito aponta para uma problemática: “a da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga”¹⁸ (RICOEUR, 1994, p. 55).

Na parte III, tomo II, de *Tempo e narrativa*, há um capítulo intitulado “As metamorfoses da intriga”. Nesse capítulo, Ricoeur começa apontando para o fato de a teoria aristotélica da intriga ter sido elaborada num contexto em que apenas a tragédia, a comédia e a epopeia eram gêneros reconhecidos. Diante da evolução das formas literárias, seria difícil aceitar que a teoria aristotélica fosse adequada para pensar obras tão distintas das existentes anteriormente. Assim haveria a

¹⁸ Em Aristóteles, segundo Ricoeur, dificilmente encontraremos a distinção entre atividade mimética e tessitura da intriga. E nele não é tratada a relação entre a atividade poética e a experiência temporal.

hipótese de que o conceito de intriga seria atualmente limitado e, portanto, fora de moda. A tese de Ricoeur é contrária a isso. Ele defende que o conceito de intriga permanece válido e nele há regras de generalização que são explicitadas por ele. Primeiramente o que ele faz é definir o tecer da intriga num plano mais formal “como um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa *de* um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso *em* uma história una e completa” (RICOEUR, 1995, p. 16, grifo do autor). Nesse sentido, as metamorfoses da intriga “consistem em investimentos sempre novos do princípio formal de *configuração temporal* dos gêneros, tipos e obras singulares inéditas” (RICOEUR, 1995, p. 17, grifo do autor). Dessa forma, mesmo no romance moderno, em que há grandes experimentações formais, a pertinência do conceito de intriga não pode ser contestada.

Para demonstrar as metamorfoses da intriga, Ricoeur aponta para três expansões notáveis do gênero romanesco durante a sua história: o romance picaresco, de ação, o de iniciação, de caráter, e o de fluxo de consciência, de pensamento. O que contribuiu para a redução do conceito de intriga como simples fio da história foi a preocupação com a verossimilhança, desde o nascimento do romance até o final do século XIX. A tentativa de igualar a arte à vida contribuiu para ocultar os problemas de composição narrativa. Sendo assim, houve a redução do conceito de mimese a simplesmente imitação-cópia, sentido estranho à *Poética* de Aristóteles. Paradoxalmente, foi a reflexão sobre a convenção do discurso romanesco que levou à reflexão acerca das condições formais e do caráter fundamentalmente fictício do romance. Houve, desde então, a capacidade de expansão do princípio formal para além da exemplificação na *Poética*.

O interesse de Ricoeur por Aristóteles não é tornar o modelo aristotélico como exclusivo, mas utilizar de Aristóteles dois conceitos que ele considera fundamentais para o alcance dos seus propósitos: o de tessitura da intriga (*muthos*) e o de atividade mimética (mimese). Vejamos o que diz Ricoeur (1994, p. 57, aspas e grifo do autor):

Por sua vez, o pleno desenvolvimento do conceito de *mimese* exige que se torne menos alusiva a relação referencial ao campo “real” da ação e que esse campo receba outras determinações além das determinações “éticas” – aliás consideráveis – que Aristóteles designa-lhe, para que possamos fazê-la unir-se à problemática colocada por Agostinho, concernente à experiência discordante do

tempo. O caminho será longo, para além de Aristóteles. Não será possível dizer como a narrativa refere-se ao tempo, antes que se possa colocar, em toda sua amplitude, a questão da *referência cruzada* – cruzada sobre a experiência temporal viva – da narrativa de ficção e da narrativa histórica. Se o conceito de atividade mimética é primordial na *Poética*, nosso conceito de referência cruzada – herdeiro longínquo da mimese aristotélica – só pode ser último e deve recuar até o horizonte de todo meu empreendimento.

O par mimese-*muthos* pode ser abordado pelo adjetivo “poético”; nesse caso, o substantivo “arte” deve ser pressuposto e revela o dinamismo que o subjaz.¹⁹ Portanto, os dois elementos do par devem ser considerados como operações e não como estrutura. Apesar de Aristóteles afirmar que o mito é a disposição dos fatos em um sistema, é preciso compreender que se trata da disposição dos fatos dentro de uma concepção de operação dos conceitos. O mesmo deve ser entendido no que diz respeito à mimese. Quer se entenda mimese por imitação, quer por representação, é preciso compreender que essa atividade é uma atividade ativa de imitar ou de representar. Isso é significativo, uma vez que Ricoeur pretende superar as coerções impostas por Aristóteles para extrair de sua *Poética* o modelo da tessitura da intriga que ele pretende que seja estendido a toda e qualquer composição narrativa, visto que Aristóteles desenvolveu somente a teoria do mito trágico. Três são as coerções que devem ser superadas: a primeira é a distinção entre comédia, de um lado, e tragédia e epopeia, de outro; a segunda é a separação entre a epopeia, de um lado, da tragédia e da comédia de outro e a terceira é o fato de a representação ser relacionada somente à ação. A grande questão é saber se será possível estender o paradigma de ordem da tragédia a um conjunto amplo do campo narrativo. O modelo trágico evidencia muito fortemente a exigência de ordem. Esse conceito de ordem é posto em contraste com a *distentio animi* de Santo Agostinho. Dessa forma, o *muthos* trágico pode se elevar como a solução poética desse paradoxo especulativo do tempo, uma vez que a invenção da ordem exclui toda e qualquer referência temporal. A tarefa de Ricoeur será extrair as implicações temporais do modelo e ligá-lo ao redesejamento da teoria da mimese,

¹⁹ A discussão que Ricoeur faz sobre a *Poética* não é um comentário dela. Mas sua reflexão é, segundo ele, de segundo grau, pois supõe a leitura de grandes comentaristas de Aristóteles: Lucas, Else, Hardison, Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Não consultamos nenhum desses comentaristas, portanto, se a reflexão de Ricoeur é de segundo grau, a nossa será de terceiro, pois interessa-nos percorrer as considerações de Ricoeur, sem nos aprofundarmos nos comentários sobre a *Poética* de Aristóteles.

que pretende desenvolver. Nesse ponto, Ricoeur evidencia por que pensar Agostinho, com o conceito de *distentio animi*, e Aristóteles, com o conceito de *muthos* trágico, é aceitável. A teoria aristotélica não somente enfatiza a concordância, como sutilmente deixa entrever a discordância no interior da concordância e “é essa dialética interna à composição poética que faz do *muthos* trágico a representação invertida do paradoxo agostiniano” (RICOEUR, 1994, p. 66).

Inicialmente a concordância é apontada pela definição do *muthos* como disposição dos fatos. Três são as características dessa concordância: completude, totalidade e extensão apropriada. A noção de “todo” é o centro da discussão e está vinculada ao seu caráter lógico. Entretanto, no modelo trágico, é preciso que haja uma reviravolta, uma mudança de fortuna em infortúnio. As ideias de começo, meio e fim não são extraídas da experiência, mas são resultado de uma ordenação poética. O mesmo ocorre com a extensão, pois o limite, o contorno de uma intriga, somente é possível na intriga e não na experiência. Para Aristóteles, o poeta é um criador de intrigas, ou seja, um imitador da ação.

Mas o modelo trágico não é apenas um modelo de concordância, mas de concordância discordante e, por esse motivo, é possível fazer um confronto com a *distentio animi*. Em toda fase da análise aristotélica está presente a discordância, mas ela é mais bem evidenciada na intriga designada de “complexa”, que se opõe à “simples”. A questão tem seu começo na própria definição de tragédia: representação de uma ação nobre que tem um todo e uma extensão. Nessa definição subjaz a qualidade ética dos caracteres. Se houver episódios, são eles que dão amplitude à obra, ou seja, extensão, e devem ser controlados pela intriga. Ainda relacionado à definição de tragédia está o fato de que ela deve suscitar terror e piedade para que a catarse se realize. Mais importante do que a essência da catarse é o meio pelo qual ela opera, a saber, a própria intriga, nos incidentes aterrorizantes e lamentáveis. Nesse ponto, ocorre a discordância primordial em que a surpresa alcança seu melhor efeito. Assim, o ápice da concordância discordante está na inversão, ou seja, na peripécia e no reconhecimento. A grande questão de Ricoeur é se é possível o gênero narrativo extrair esses efeitos de surpresa de procedimentos distintos dos que Aristóteles elencou, referentes ao trágico. Claro que a resposta à sua hipótese é positiva, diante do questionamento que ele faz: “qualquer história narrada não trata, finalmente, das mudanças de sorte, para melhor como para pior?” (RICOEUR, 1994, p.74).

No que concerne ao conceito de mimese, Ricoeur (1974, p. 76) afirma que, se continuamos a traduzir esse termo por imitação, é preciso entender com isso algo distinto do mero “decalque de um real preexistente e falar de uma imitação criadora”. Mais ainda:

E, se traduzimos *mimese* por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação de presença, como se poderia ainda entendê-lo na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção. O artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se. Nesse sentido, o termo aristotélico *mimese* é o emblema dessa desconexão que, para empregarmos um vocabulário que é hoje o nosso, instaura a literariedade da obra literária. (RICOEUR, 1994, p. 76).

Com os olhos voltados ao que Aristóteles chama de mimese, Ricoeur aponta que o par *mimese-muthos* é insuficiente para saturar o sentido da expressão *mimese praxeôs*, porque o termo *práxis* está ao mesmo tempo ligado ao campo do real, pela ética, e ao campo imaginário, pela poética. Sendo assim, a mimese tem mais que a função de ruptura, ela tem a função de ligação, pois, por ela, é possível “a transposição ‘metafórica’ do campo prático pelo *muthos*” (RICOEUR, 1994, p. 77). Se isso é possível, terá de se preservar no significado do termo mimese uma referência que é anterior à composição poética. Ricoeur chama essa referência de mimese I e a distingue da mimese II, que é a própria composição da obra. Mais ainda, para esse teórico, a atividade mimética não está confinada aos limites do texto, mas abre-se ao leitor, assim o termo mimese deve ser também estendido ao receptor da obra e estamos, portanto, no nível de mimese III. De acordo com Ricoeur, esse desdobramento do termo mimese tem seus rastros na *Poética* de Aristóteles, uma vez que a *Poética* transfere para o texto a ação e o padecimento dos homens. A *Poética* expõe a estruturação do texto e essa estruturação terá sua finalização no leitor.

A chegada a esse ponto da discussão de Ricoeur dará um norte à disposição do nosso trabalho. A seguir faremos um percurso sobre o caráter tríplice da mimese. E ainda nesse capítulo apontaremos a relação da saga²⁰ criada por Faulkner com a história do Sul dos Estados Unidos. Portanto, destacaremos elementos no nível da mimese I. Essa demonstração partirá do pressuposto do

entrecruzamento entre a ficção e a história, pois elas, consideradas conjuntamente, têm o poder de refigurar o tempo e de atar as pontas do tempo objetivo e subjetivo. Esse poder de refiguração está relacionado à tessitura da intriga que, conforme demonstramos por meio de Ricoeur, é a réplica invertida da *distentio animi* agostiniana. Nesse ponto, estaremos no nível de mimese II. Nesse contexto pretendemos observar que, para se estabelecer uma relação entre o tempo da natureza, tempo objetivo, e o da consciência, tempo subjetivo, é preciso aparecer o tempo histórico como um terceiro tempo. A construção desse terceiro tempo é um dos maiores desafios da empreitada de Ricoeur, mas, conforme apontamos anteriormente, a construção desse tempo não faz desaparecer a aporia.

No segundo capítulo desta tese, trataremos ainda da mimese no nível II, quando fizermos uma análise da obra *O som e a fúria*. Neste capítulo, daremos ênfase às discussões de Gerard Genette e de Robert Humphrey, pois, além de apreendermos a refiguração do tempo na tessitura da intriga, queremos apreendê-lo no nível da estrutura imanente da narrativa. Não nos afastaremos da história, pois, sem nos ater às minúcias da discussão, vimos que o tempo histórico, apontado por Ricoeur como um terceiro tempo, e, portanto, o tempo que uniria as pontas do tempo objetivo e do subjetivo é insuficiente para essa tarefa.²¹ Vimos que o que promoveu a grande virada do tempo histórico, embora sem resolver o problema da aporia, como terceiro tempo foi a incorporação do conceito de estrutura das ciências sociais, articulado simultaneamente à sucessão, ao evento. E isso foi feito pela Escola dos Annales. É a partir do conceito de estrutura, de simultaneidade, que incorpora também a sucessão, que manteremos a relação entre a ficção e a história.

No terceiro capítulo, apontaremos para a relação entre tempo e memória. Nesse ponto, esse capítulo se bifurcará, pois, num primeiro momento, evidenciaremos que essa relação aponta para as questões históricas e, num segundo momento, para questões metafísicas, para a eternidade que é, para Platão e Santo Agostinho, o oposto do tempo da vivência, da experiência. Retomaremos as ideias de Ricoeur e empreenderemos uma discussão no nível de mimese III, pois

²⁰ A partir do momento em que a saga foi reconstituída, mesmo que em linhas gerais, cronologicamente já apontamos para o nível de mimese III, pois foi o leitor que fez a reconstituição.

²¹ Não nos interessa discutir a validade da construção de Ricoeur sobre o tempo histórico como terceiro tempo e nem discutir a validade dos questionamentos de Koselleck acerca desse tempo. Mas o que nos interessa é manter a tese do entrecruzamento entre história e ficção. Se considerarmos o tempo histórico relacionado à tessitura da intriga, teremos o entrecruzamento, mas, se for

neste capítulo, por meio do diálogo com grandes críticos da obra faulkneriana, faremos a nossa leitura buscando a convergência entre as obras *O som e a fúria* e *Absalão, Absalão*. Segundo nossa leitura, essa convergência se dá no interesse de Quentin pela história da família de Sutpen. Nessa ocasião, veremos que as obras, sem se libertarem dos aspectos mais lineares do tempo, exploram os níveis hierárquicos que constituem a profundidade e complexidade da experiência temporal. Além disso, consideramos que neste último capítulo fecharemos a demonstração do caráter tríplice da mimese, bem como fecharemos os níveis de leitura crítica de um texto que devem apontar para dois caminhos. O primeiro deve observar o nível de configuração da obra, como faremos no capítulo dois. O segundo para o mundo que essa configuração projeta para fora de si e, no caso em que está em discussão, uma visão de mundo relacionada a uma experiência temporal que tem suas raízes nas aporias de Santo Agostinho, ou seja, na grande oposição entre a *distentio* e a *intentio animi*.

1.5 A ampliação do conceito de mimese

Os dois estudos feitos por Ricoeur, o de Santo Agostinho e o de Aristóteles, têm como objetivo sustentar e pôr à prova a sua hipótese de base, que é a existência de uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana. Nas palavras de Ricoeur (1994, p. 85): “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”.

Há entre Santo Agostinho e Aristóteles um abismo cultural que Ricoeur se encarrega de vencer. É preciso estabelecer uma correlação para que os elos entre ambos sejam possíveis. Os paradoxos da experiência humana, demonstrados por Santo Agostinho, nada devem à atividade narrativa, e a análise da intriga, feita por Aristóteles, também não deve nada à sua teoria do tempo, que se refere ao domínio da física e, além disso, o estudo da tessitura da intriga exposto na *Poética* não encoraja nenhuma consideração sobre o tempo. Mas o grande desafio é evidenciar a relação existente entre tempo e narrativa.

questionado e incorporado o conceito de estrutura, relacionado à sucessão, ao evento, permanece a relação, ou seja, o entrecruzamento.

O que conduzirá a exploração dessa relação é justamente a ampliação do conceito de mimese que anteriormente foi designado de mimese I, II e III. Para Ricoeur, a mimese II é o que sustenta a análise, porque tem a função de abrir o mundo da composição poética e de fixar a literariedade da obra literária. Considerar a mimese nessas três dimensões significa reconstruir um conjunto de operações que somente a hermenêutica tem condições de efetivar, visto que, para a semiótica, o que permanece de operatório é o texto literário. Vejamos uma longa citação que é muito esclarecedora quanto a essa questão da operacionalidade que a ampliação do conceito de mimese permite fazer:

Mas minha tese é que o próprio sentido da operação da configuração constitutiva da tessitura da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo de *mimese I* e *mimese III* e que constituem a montante e a jusante de *mimese II*. Ao fazer isso, proponho-me a mostrar que *mimese II* extrai sua inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é de conduzir do montante à jusante do texto, de transfigurar o montante em jusante por seu poder de configuração. Reservo, para a parte consagrada à narrativa de ficção, o confronto entre essa tese e a que considero característica da semiótica do texto: a saber, que uma ciência do texto pode se estabelecer apenas sobre a abstração de *mimese II* e pode só considerar as leis internas da obra literária, sem dar atenção ao montante e à jusante do texto. É, em compensação, a tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o do texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá: obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar *mimese II* entre *mimese I* e *mimese III*. Ela quer caracterizar *mimese II* por sua função de mediação. O desafio é pois o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua recepção da obra. Aparecerá corolariamente, no termo da análise, que o leitor é o operador por excelência que assume, por seu fazer – a ação de ler – a unidade do percurso de *mimese I* a *mimese III* através de *mimese II*. (RICOEUR, 1994, p. 86).

A resolução do problema da relação entre tempo e narrativa está, portanto, na dinâmica da tessitura da intriga, isso porque, para solucionar a questão da relação entre tempo e narrativa, é estabelecido o papel de mediador da tessitura da narrativa entre o estágio da experiência prática que antecede a obra e o estágio de

leitura que a sucede. Assim, vemos que o conceito de tessitura da intriga²² de Aristóteles e o de mimese estão na base da tese, visto que o processo mimético se instaura justamente a partir da tessitura da intriga.

Na parte III da obra *Tempo e narrativa*, inserida no Tomo II, no capítulo intitulado “As estruturas semióticas da narratividade e suas restrições”, Ricoeur demonstra as limitações da semiótica. Ele faz uma distinção entre a “inteligência” narrativa, originária de uma familiaridade, vista através da história, com o tecer da intriga e a “racionalidade” reivindicada pela semiótica. A motivação da busca semiótica é “a ambição de fundar a perenidade da função narrativa em regras de jogo subtraídas à história” (RICOEUR, 1995, p. 56) E, por isso, a história é abandonada e substituída pela estrutura. Para evidenciar as restrições da semiótica, ele faz um percurso mais sistematizado nas ideias de Vladimir Propp e de A. J. Greimas. Ricoeur em nenhum momento refuta o pensamento desses autores, mas evidencia que o estudo do primeiro é resultado de uma racionalidade analítica e, por isso, faz uma referência indireta à intriga. Nas palavras de Ricoeur (1995, p. 68), “a fragmentação em funções, a definição genérica das funções e sua colocação num único eixo de sucessão de operações transformam o objeto cultural inicial em um objeto científico”. O estudo do segundo, se submetido a uma exigência “lógica” e praxica, somente satisfará a primeira exigência, visto que a análise recai apenas nos aspectos estruturais da obra.

Da mesma forma, no capítulo “Os jogos com o tempo”, dentre outros autores, Ricoeur evidencia as limitações da narratologia estrutural de Gerard Genette, visto que este pretendeu dar uma autonomia à obra, desvinculando-a do tempo vivido. É essa rejeição que incomoda Ricoeur (1995, p. 145) especialmente, segundo ele, quando “leio e releio as páginas intituladas “o jogo com o Tempo”. Embora Genette queira dar essa autonomia à obra de arte em geral e à narrativa em particular, consideramos, sem ignorar seu estudo – que faremos uso para uma análise da obra *O som e a fúria* –, que essa autonomia é relativa. O estudo de Genette permitir-nos-á a observação da estrutura da obra, portanto, a mimese II. Mas, com Ricoeur, consideramos a mediação que a estrutura da obra faz com o mundo, mimese I, e com o leitor, mimese III, que refigura a concepção de tempo que já existia no mundo e foi simbolizada pela obra. Consideramos, portanto, que a obra

²² Não nos esqueçamos que, segundo a leitura de Ricoeur, o conceito de tessitura da intriga é a réplica invertida da *distentio animi* de Agostinho.

não rompe seus vínculos com a experiência humana, vivida no mundo prático de onde ela procede e, posteriormente, retorna.

Essa é a tese que perpassa todo o nosso trabalho, ou seja, a obra se transcende em direção ao mundo. Assim, retiramos o texto literário do fechamento que a análise estrutural lhe impõe. Ricoeur postula que esse fechamento é legítimo, pois atende aos objetivos da análise estrutural. Mas consideramos, então, que a estrutura imanente do texto permite ao leitor fazer também uma leitura que extrapola os limites da obra. O mundo do texto é uma transcendência na imanência e, portanto, seu estatuto ontológico permanece suspenso até que o leitor encerra o percurso e a configuração do tempo, que constará no nosso segundo capítulo, se transforme em refiguração, que será nosso terceiro capítulo. Nesse sentido é que entendemos que, embora a obra incorpore fatos históricos, ela não é a expressão de um dado momento histórico, mas fatos históricos são apreendidos na estrutura da obra e dão a ela autonomia. E não somente fatos históricos, mas, conforme é a base do nosso trabalho, a obra literária configura o tempo e une as pontas do tempo objetivo e subjetivo. Assim, mais que apontar para questões históricas, a obra aponta para questões existenciais, metafísicas, daí a importância que damos à incorporação da eternidade quando se trata do estudo sobre tempo. E, nesse sentido, é que nossa compreensão da obra literária também se apoia nas considerações de José Guilherme Merquior (1972), nas de Anatol Rosenfeld (1996) e nas de Antônio Candido, conforme evidenciado na introdução.

1.5.1 O estágio da experiência prática: mimese I

Por mais inovadora que seja a composição da obra literária no que diz respeito à nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação. Relacionadas a essa pré-compreensão do mundo e da ação estão as suas estruturas inteligíveis, as suas fontes simbólicas²³ e o seu caráter temporal. Se a intriga é uma imitação da ação, é preciso uma competência anterior: a capacidade de explicitação dos traços estruturais das ações de uma forma geral, ou seja, é preciso uma semântica da ação. E, se imitar é criar

²³ Ricoeur (1994, p. 92) considera a palavra símbolo no sentido que lhe deu Ernest Cassirer e que a antropologia estrutural adotou, ou seja, “as formas simbólicas são processos culturais que articulam a experiência inteira”.

uma significação articulada da ação, é preciso uma competência complementar: a capacidade de identificar o que são as mediações simbólicas da ação. Essas mediações simbólicas são portadoras de caracteres temporais. Assim, é preciso levar em conta sucessivamente três traços: estruturais, simbólicos e temporais.

As ações implicam fins e remetem a motivos que evidenciam por que alguém faz ou fez alguma coisa. E ainda as ações têm agentes²⁴. Assim a pergunta “por quê”? não é incompatível com a pergunta “quem”?, pois identificar um agente e compreender seus motivos são operações complementares na trama. Os agentes quando agem, agem e sofrem em determinadas circunstâncias e a ação pressupõe um agir com o outro, daí a interação. Em resumo:

Esses termos ou outros aparentados sobrevêm nas respostas às questões que podem ser classificadas em questões sobre o “que”, o “por que”, o “quem”, o “como”, o “com” ou o “contra quem” da ação²⁵. Mas o fato decisivo é que empregar de modo significativo um ou outro desses termos, numa situação de questão e resposta, é ser capaz de ligá-los a qualquer outro membro do mesmo conjunto. Nesse sentido, todos os membros do conjunto estão numa relação de intersignificação. Dominar a trama conceitual no seu conjunto, e cada termo na qualidade de membro do conjunto, é ter a competência que se pode chamar de *compreensão prática*. (RICOEUR, 1994, p. 89, grifo do autor).

A questão agora é estabelecer uma relação da compreensão narrativa com a compreensão prática que foi exposta. A resposta a esse problema evidencia a relação que é possível ser estabelecida entre a teoria narrativa e a teoria da ação.²⁶ Essa relação, segundo Ricoeur (1994, p. 90), é dupla, pois é a um só tempo uma relação de *pressuposição* e de *transformação* (grifo do autor). Qualquer narrativa pressupõe, da parte do narrador e do seu auditório, uma familiaridade com termos tais como agente, fim, meio, circunstância, socorro, hostilidade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso etc. Dessa forma, a frase mínima de uma narrativa é uma forma de ação que pode ser expressa da seguinte forma: X fez algo a Z na seguinte

²⁴ Esses grifos são de Ricoeur (1994, p. 88-89).

²⁵ Essas perguntas facilmente fazem-nos estabelecer a relação de intersignificação entre o romance *O som e a fúria* e *Absalão, Absalão*, conforme desenvolveremos no terceiro capítulo. Por que uma personagem que se suicida em *O som e a fúria* está ouvindo uma longa história de uma personagem de *Absalão, Absalão*? Será pela relação que há entre esses romances que alcançaremos uma discussão que inclui a eternidade.

²⁶ Ricoeur toma esse termo no sentido dado pela filosofia analítica de língua inglesa.

circunstância. E as narrativas têm, conforme já vimos com Aristóteles, o agir e o sofrer humano como tema.

Mas, mais que fazer uso da trama conceitual da ação que nos é familiar, a narrativa acrescenta a essa traços discursivos. São esses traços que diferenciam a narrativa de uma simples sequência de frases de ação. Esses traços já não mais pertencem à ação em si, pois são traços sintáticos e a função deles é formar a composição das modalidades de discursos que os fazem ser reconhecidos como narrativos, seja narrativa histórica, seja ficcional. A explicação da relação entre a trama conceitual da ação e as regras de composição narrativa pode ser dada com base na distinção semiótica entre a ordem paradigmática e a sintagmática. Na ordem paradigmática, os termos relativos à ação são sincrônicos e, na sintagmática, diacrônicos. Nesse sentido, a compreensão de uma narrativa pressupõe o domínio das regras que governam sua ordem sintagmática. Para finalizar a exposição de Ricoeur (1994, p. 91) sobre os traços estruturais, leiamos suas próprias palavras:

Pode-se resumir do seguinte modo a dupla relação entre inteligência narrativa e inteligência prática. Passando da ordem paradigmática da ação à ordem sintagmática da narrativa, os termos da semântica da ação adquirem integração e atualidade. Atualidade: termos que só tinham uma significação virtual na ordem paradigmática, isto é, uma pura capacidade de emprego, recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento sequencial que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer. Integração: termos tão heterogêneos quanto agentes, motivos e circunstâncias são tornados compatíveis e operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas. É nesse sentido que a relação dupla entre regras de tessitura da intriga e termos de ação constitui, ao mesmo tempo, uma relação de pressuposição e uma relação de transformação. Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas.

Os recursos simbólicos são o segundo traço que sustenta a relação entre a composição narrativa e a compreensão prática. O fato de a ação poder ser narrada deve-se ao fato de que ela está articulada em signos, regras e normas, ou seja, ela é sempre “simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 1994, p. 91). O termo símbolo evidencia de imediato o caráter público da articulação significativa. O caráter público pressupõe que a significação que é incorporada à ação pode ser entendida pelos diversos atores do jogo social. A mediação simbólica, portanto, já possui uma textura antes de aparecer no texto. Por isso, os símbolos são significativos para a

compreensão das ações, ou seja, é possível compreender tal ação em função do conhecimento de uma convenção simbólica. Dessa forma, nas palavras de Ricoeur (1994, p. 93), “o simbolismo confere à ação uma primeira *legibilidade*” (grifo do autor).

Ao termo símbolo também pode ser incorporada a ideia de regra, de norma e, nesse caso, tem uma função de regulamentação social. Assim, os códigos culturais como os genéticos norteiam as regras de comportamento e, por isso, dão ordem e direção às ações. Então, de acordo com as normas inerentes a uma cultura, as ações podem ser apreciadas ou reprovadas, isto é, elas podem ser julgadas segundo as regras de padrão moral que regem as condutas dos indivíduos. Essa valoração ligada inicialmente às ações pode ser estendida aos agentes que serão considerados como bons ou maus, melhores ou piores. Por esse caminho da antropologia cultural, Ricoeur alcança alguns pressupostos éticos da *Poética* de Aristóteles, mas demonstra que eles fazem parte do mundo prático e, portanto, do nível de mimese I. De acordo com Ricoeur (1994, p. 94), “não há ação que não suscite, por pouco que seja, aprovação ou reprovação, em função de uma hierarquia de valores de que a bondade e a maldade são pólos”.

O terceiro traço da pré-compreensão da ação que a obra, atividade mimética de nível II, pressupõe são os caracteres temporais. É importante fazer um exame dos traços temporais que permanecem implícitos às mediações simbólicas da ação e que são, pode-se dizer, instigadores de narrativa. O intercâmbio que a ação realiza faz evidenciar os traços temporais muito mais que a correlação entre as categorias da ação e as dimensões temporais tomadas isoladamente. Nesse ponto, podemos exemplificar com Santo Agostinho. Quando afirma que não existe um tempo futuro, passado e presente, mas um tríplice presente – o das coisas futuras, o das coisas presentes e o das coisas passadas – abre o caminho para se pensar a estrutura temporal mais primitiva da ação. Isso significa dizer que nossa prática cotidiana ordena esse tríplice presente agostiniano e o que mais importa é como faz essa ordenação, pois essa articulação é que é a instigadora mais elementar da narrativa.²⁷ Uma vez que nossa prática cotidiana pode ser pensada pelo tríplice presente de Santo Agostinho e que o grande sentido da mimese I é, antes de imitar ou representar a ação, pré-compreender o que ocorre no mundo prático, no mundo

²⁷ Ricoeur prossegue na análise desse terceiro traço com o pensamento de Heidegger, mas dissemos anteriormente os motivos por que o deixaríamos de lado.

do agir e do sofrer dos homens, podemos compreender como caracteres temporais presentes no mundo das experiências humanas aparecem nos limites da narrativa.

Em síntese, a pré-compreensão do mundo prático significa pré-compreender a sua semântica, a sua simbólica e a sua temporalidade. É com base nessa compreensão, comum ao escritor e ao leitor, que a tessitura da intriga é construída e, com ela, a mimética textual e literária. De outro modo a literatura seria incompreensível. Ao contrário, ela somente é compreensível porque configura na obra o que já figura na ação humana.

1.5.2 Dinamismo da configuração: mimese II

De acordo com Ricoeur, a crítica literária não tem a preocupação com a cisão que divide o discurso narrativo em duas classes, por isso, pode ignorar a diferença que afeta a dimensão referencial da narrativa e circunscrever-se às características estruturais que são comuns à narrativa de ficção e à narrativa histórica. Como resultado dessa questão, Ricoeur não designa o nível de mimese II como ficção, mas como o reino do “como-se”, embora reconheça que o vocábulo ficção seja inteiramente adequado a esse nível. Ele explica a sua escolha dizendo que o emprego do termo ficção poderia levar a um equívoco, gerando acepções distintas: a de sinônimo das configurações narrativas e a de antônimo de pretensão da narrativa histórica de construir uma narrativa que seja “verdadeira”.

Para demonstrar a refiguração efetiva do tempo pelo entrecruzamento da história e da ficção, Ricoeur defende tanto uma identidade cultural entre a historiografia e a narrativa de ficção (discussão da segunda, Tomo I, e terceira parte, Tomo II) quanto a existência de um parentesco profundo entre a exigência da verdade dos dois modos narrativos (discussão da quarta parte, Tomo III). Entretanto, por mais que haja revisões na distinção entre fictício ou imaginário e real, sempre haverá uma diferença entre narrativa de ficção e narrativa histórica. Não nos interessamos em reconstituir todos os caminhos de Ricoeur, mas retirar dele somente o que tem convergência direta para os objetivos que propusemos nesta tese. No caso do entrecruzamento entre a história e a ficção queremos evidenciá-la, conforme já apontado, tanto no que diz respeito à tessitura da intriga quanto no que diz respeito à incorporação do conceito de estrutura. Portanto, as discussões de ordem epistemológica quer da ficção quer da historiografia serão deixadas de lado.

Neste contexto, Ricoeur tratará de composição ou de configuração narrativa a partir da primeira acepção de ficção e esta não põe em destaque a problemática de referência e de verdade. Na realidade, esta é a acepção que o conceito de *muthos* aristotélico incorpora.

O primeiro desafio encontrado por Ricoeur é a necessidade de livrar a atividade de configuração das coerções aristotélicas, pois o modelo narrativo, ou seja, a tessitura da intriga, está limitado ao paradigma da tragédia. O segundo é completar a teoria de Aristóteles propondo uma análise das estruturas temporais, visto que essa análise não se encontra na *Poética*. Fazendo isso, Ricoeur (1994, p. 102) pretende demonstrar que, “sob a condição de um grau mais alto de abstração e com a adição de traços temporais apropriados, o modelo aristotélico não será radicalmente alterado pelas amplificações e correções que a teoria da história e a teoria da narrativa de ficção lhe trarão”.

A mimese II, conforme já foi apontado anteriormente, tem uma função de mediação e, por isso, encontra-se numa posição intermediária. Ela é posta entre um estágio anterior e um posterior da mimese. Mais do que somente enquadrar a mimese II nessa posição, é preciso compreender melhor sua função de mediação entre o montante e a jusante da composição. Essa função de mediação é proveniente do caráter dinâmico da “operação de configuração”²⁸ (RICOEUR, 1994, p. 102, grifo do autor). A própria intriga, portanto, traz em si uma função de integração, ou seja, de mediação entre a pré-compreensão e a refiguração estabelecida pela leitura do texto, pelo leitor.

Ricoeur destacou três motivos que tornam a intriga possuidora da função de mediação. Primeiro, ela medeia acontecimentos individuais e uma história considerada como um todo. Nas palavras do filósofo,

uma história, por outro lado, deve ser mais que uma enumeração de eventos numa ordem serial, deve organizá-los numa totalidade inteligível, de tal sorte que se possa sempre indagar qual é o “tema” da história, em resumo, a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração. (RICOEUR, 1994, p. 103, aspas do autor).

²⁸ Em função disso, Ricoeur prefere o termo tessitura da intriga a intriga e o de disposição ao de sistema.

Segundo, a intriga compõe fatores heterogêneos como agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc. Para Ricoeur (1994, p. 103, grifo do autor),

Aristóteles *iguala a intriga à configuração* que caracterizamos como *concordância-discordância*. É esse traço que, de modo definitivo, constitui a função mediadora da intriga. [...] a narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação. Essa passagem do paradigmático ao sintagmático constitui a própria transição de *mimese I* a *mimese II*. É a obra da atividade da configuração.

Terceiro, a intriga tem a função de mediação por seus traços temporais peculiares. Esses traços permitem definir a intriga como uma *“síntese do heterogêneo”* (RICOEUR, 1994, p. 104, itálico do autor). A esse respeito, Ricoeur (1994, p. 104) afirma:

[...] a tessitura da intriga ao mesmo tempo que ela reflete o paradoxo agostiniano do tempo [...] o resolve, não do modo especulativo, mas do modo poético.

Ela o reflete, na medida em que o ato de tecer a intriga combina em proporções variáveis duas dimensões temporais, uma cronológica, a outra não-cronológica. A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história enquanto constituída por acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos *em* história. Esse ato configurante consiste em “considerar junto” as ações de detalhe ou o que chamamos de os incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal.

Encontramos muita semelhança entre essa afirmação e a questão do caráter dual da narrativa, bem como com o estudo que Genette faz sobre a ordem da narrativa. A narrativa possui uma natureza dual porque dela fazem parte o que se conta (*story/histoire*) e o modo como se conta (*discourse/discours*). É nesse sentido que Genette afirma que a narrativa é uma sequência duplamente temporal, pois há o tempo da coisa contada, tempo do significado, da história, e o da narrativa, tempo do significante. Essa dualidade, além de tornar possíveis as diversas distorções temporais das narrativas, faz-nos observar a transformação de um tempo em outro tempo. Essa questão será abordada no próximo capítulo.

O paradoxo da temporalidade é mais do que simplesmente refletido pela *poièsis*. Fazendo a mediação entre o polo do acontecimento e o da história, a tessitura da intriga soluciona o paradoxo no seu próprio ato poético, pois nessa mediação arranca uma “representação da sucessão” e aparece para o leitor na forma de uma história a ser seguida. Para apreensão do tempo na obra narrativa, Ricoeur, no capítulo intitulado “A experiência temporal fictícia”, parte III, Tomo II, ilustra sua proposta de intersecção entre o mundo da obra e a experiência comum da ação. Para essa ilustração, escolhe três obras: *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A escolha dessas obras foi condicionada por três razões: a primeira porque podem ser consideradas como fábulas sobre o tempo, visto que é a própria experiência do tempo que está em jogo nas suas transformações estruturais; a segunda porque exploram de formas diferentes modalidades inéditas de concordância discordante que afetam não somente a composição narrativa, mas a experiência viva das personagens, e a terceira razão é que essas obras exploram o conceito de eternidade. Na primeira obra, Ricoeur apreende a justaposição temporal e não uma experiência unificada do tempo. Na segunda é percebida a relação entre o tempo e a eternidade e, na terceira, a relação entre tempo e eternidade também é apreendida, mas de forma distinta. Nesta última obra, é o ser extratemporal que faz descobertas surpreendentes, dentre elas que a obra de arte poderia recuperar o tempo e expor as realidades extratemporais. Mas, depois da experiência que transcende as inquietações acerca da morte, o narrador se depara com a ação destrutiva do tempo que pode, inclusive, impedir que sua obra seja finalizada, visto que já se encontra à beira da morte.

O fato de a tessitura da intriga fazer uma representação da sucessão e aparecer para o leitor na forma de uma história a ser seguida é que institui a solução poética do paradoxo da distensão-intenção. A sucessão dos acontecimentos não foge da ordem irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e humanos. Mas, ao contrário, a dimensão configurante apresenta traços temporais inversos, e das mais diversas maneiras,²⁹ ao da dimensão episódica.

²⁹ Interessante apontar as considerações que Ricoeur faz quanto à continuidade do processo que liga a mimese III à mimese II. De acordo com ele, por mais que haja experimentações artísticas, pode-se falar de um esquematismo (itálico do autor) da função narrativa. Um grande exemplo seria a tipologia do gênero elaborada por Northrop Frye (1973), em *Anatomia da crítica*. Esse esquematismo está indiscutivelmente ligado, em função de suas características, ao que conhecemos como *tradição*

O estudo da saga de Yonapatawpha evidenciará essa questão. Quando acompanharmos o desenvolvimento dos episódios dela pelo recurso da utilização de uma linha histórica, ou seja, do calendário, veremos que a saga extraiu uma representação da sucessão e, portanto, os episódios foram apresentados de acordo com a ordem irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e humanos. Mas não foi na ordem do calendário que esses acontecimentos foram configurados, mas foram dispersos nas várias obras que compõem a saga e, portanto, essa configuração apresenta traços temporais bastante inversos aos da dimensão episódica. A grandeza da obra de Faulkner vai muito além dessa representação da sucessão, embora fora de uma sequência cronológica. Veremos que os episódios que são apresentados possuem, no nível da mimese I, uma inter-relação com os acontecimentos da história do Sul dos Estados Unidos. Essa história, como toda história, é marcada por transformações e mudanças, por isso temos dito que a saga evidencia um mundo social em mutação. Essas mudanças e transformações não acontecem de forma imediata, mas em um dado momento histórico é possível encontrar traços culturais, sociais que fazem parte da geração anterior e são postos simultaneamente aos traços da nova geração. No segundo capítulo, demonstraremos, então, que além de representar a sucessão, a dimensão configurante, ou seja, a obra, que está no nível da mimese II, representa também a simultaneidade temporal. A análise da obra *O som e a fúria* está reservada para o segundo capítulo.

1.5.3 A intersecção entre o mundo do texto e o do leitor: mimese III

A obra, depois de finalizada, é compreensível, conforme exposto, em função da pré-compreensão tanto do autor quanto do leitor no nível de mimese I. Relacionados a essa pré-compreensão estão os traços estruturais, simbólicos e temporais. O raciocínio de Ricoeur se fecha à medida que reconduzimos a obra, mimese II, à sua inteligibilidade primeira, mimese I, pois, nesse nível, há o requerimento de mais um nível que é o do leitor, mimese III. É nesse nível que a narrativa alcançará seu pleno sentido, visto que será restituída ao tempo do agir e

(grifo do autor). Esta repousa sobre a oposição entre a inovação e a sedimentação. Os paradigmas que constituem a tessitura da intriga estão relacionados à sedimentação. Embora eles existam,

do sofrer humano. Generalizando para além de Aristóteles, Ricoeur afirma que a “*mimese* III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor, a intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (RICOEUR, 1994, p. 110). Não há como fugirmos da ideia de tempo, pois vemos as transformações das coisas, das pessoas. Impérios se erguem e impérios desabam. As pessoas se transformam fisicamente, pois envelhecem e mentalmente, pois vemos como posicionamentos, valores, opiniões mudam ao longo do tempo. A obra tem seus rastros no mundo da experiência humana e, uma vez que nos deparamos com esses elementos na obra, somos levados a fazer reflexões sobre nossa experiência temporal. A experiência do leitor que já existia antes da leitura da obra é pensada e repensada por meio dela. Essa reflexão pode fazer o leitor mudar suas concepções e, por consequência, sua visão de mundo.

Para fechar a demonstração do caráter triplo da *mimese*, Ricoeur desenvolve seu raciocínio em quatro etapas que foram intituladas da seguinte forma: “O círculo da *mimese*”, “Configuração, refiguração e leitura”, “Narratividade e referência” e “O tempo narrado”.

A grande questão que se coloca na primeira etapa é se as três fases da *mimese* marcam uma progressão ou uma circularidade viciosa. Evidentemente, Ricoeur se defenderá das objeções de circularidade. Mas ele não nega que o caminho percorrido da *mimese* I à *mimese* III sugere essa circularidade, pois “quer se considere a estrutura semântica da ação, seus recursos de simbolização ou seu caráter temporal, o ponto de chegada parece reconduzir ao ponto de partida, ou, pior, o ponto de chegada parece antecipado no ponto de partida” (RICOEUR, 1994, p. 111). Embora aponte para a circularidade, ele não concorda que ela seja viciosa e, em oposição à figura do círculo, sugere a de um espiral sem fim, porque a meditação poderá passar diversas vezes pelo mesmo ponto, mas com visões distintas. A consideração de circularidade viciosa provém do encantamento das duas versões da circularidade: a *violência* da interpretação e a *redundância* dela (RICOEUR, 1994, p. 112, grifo do autor).

Se considerarmos que a narrativa coloca a consonância onde só há dissonância, estamos dizendo que ela dá forma ao que é informe. Nesse caso, o

que é posto em forma na narrativa é uma mentira e o máximo que acontece é essa narrativa ser revestida de uma construção literária. Mas é assim que a obra nos consola da morte. Mas, uma vez que não nos deixamos enganar com esse consolo, tomamos consciência da violência e da mentira. Nesse momento, ficamos a ponto de perecer frente ao deslumbramento pelo informe absoluto e desejamos que essa verdade fosse expressa. Mas, porque temos desejo pela ordem, desistimos do fascínio pelo informe e concluímos que, apesar de tudo, “a ordem é a nossa pátria” (RICOEUR, 1994, p. 112). O que Ricoeur chama de violência de interpretação está relacionado ao fato de a obra apresentar uma consonância narrativa em oposição à dissonância temporal. A relação entre tempo e narrativa revela o caráter dialético que há entre a consonância e a dissonância. Sendo assim, se pode colocar unilateralmente a consonância do lado da narrativa e dissonância do lado da temporalidade. Em outras palavras, é a dialética entre a narratividade e a temporalidade que revela o “caráter de concordância discordante que se vincula à relação entre narrativa e tempo” (RICOEUR, 1994, p. 112). Primeiro porque a experiência da temporalidade, conforme visto em Santo Agostinho, não se reduz à discordância, mas há entre a *distentio* e a *intentio* uma relação de confronto mútuo e é nesse confronto que podemos visualizar uma experiência temporal mais complexa, mais profunda e mais autêntica. Se por um lado não se pode reduzir a experiência do tempo à simples discordância, por outro, é preciso inquirir se a defesa de uma experiência temporal radical, que chega ao informe, não é produto de uma fascinação pelo informe que é um dos traços da modernidade. Segundo porque mesmo a consonância da narrativa deve ser relativizada, visto que na tessitura da intriga não há o êxito da “ordem” (aspas do autor, tomo I, p. 113). De acordo com Ricoeur (1994, p. 113), “mesmo o paradigma da tragédia grega dá lugar ao papel perturbador de *péripétia* das contingências e dos reversos da sorte que suscitam terror e piedade. As próprias intrigas coordenam distensão e intenção”. O fato de as intrigas coordenarem distensão e intenção pode ser observado na narrativa da saga construída por Faulkner, o que resulta na constatação de que é possível expandir a teoria de Aristóteles, que se relaciona à tragédia, a qualquer narrativa. De acordo com Ricoeur, o paradigma da ordem na tragédia é perturbado pela peripécia. A narrativa consegue alcançar uma ordem porque consegue dar unidade a fatos que são heterogêneos. Na construção da saga, histórias das mais diversas famílias formam um todo completo, que possui sequência, lógica. Mas essa concordância é

perturbada por situações que também geram terror e piedade e, nesse sentido, a concordância da narrativa cede lugar à discordância. Considerando a saga como um todo, podemos ver a Guerra Civil como uma peripécia, pois, a partir dela, há a derrocada do Sul e a transformação da vida das pessoas. Essa derrocada faz com que as personagens se voltem para dentro de si e indaguem os motivos dessa destruição. Muitos chegam à conclusão de que o Sul está amaldiçoado por causa da escravidão. Outros pensam que o erro, antes de qualquer coisa, está em si mesmos como, por exemplo, Sutpen, que passa boa parte da narrativa questionando-se acerca dos seus erros, na tentativa de entender a destruição do seu império e da sua família. Para ele, essa destruição está relacionada às suas transgressões passadas. Voltaremos a essa questão no capítulo três.

A redundância da interpretação é a operação inversa à violência da interpretação. Nesse caso, a mimese I seria um efeito de sentido de mimese III. Então, a mimese II não seria mais que a restituição à mimese III do que ela teria tomado de mimese I, visto que mimese I já seria a obra de mimese III.

A objeção de redundância é sugerida pela análise de mimese I, visto que somente temos acesso aos dramas temporais pelas histórias narradas. Disso resulta que é necessário conceder à experiência como tal uma narrativa inicial que não se origina da literatura na vida, mas que é uma exigência de narrativa. Essa questão conduz ao que Ricoeur chamou de estrutura pré-narrativa de experiência e somente a análise dos traços temporais da ação, mimese I, pode levar ao início desse conceito.

Na segunda etapa, intitulada “Configuração, refiguração e leitura”, a grande questão está relacionada ao ato de leitura. Visto que ele é o que orienta a aptidão da intriga de modelar a experiência, é preciso apontar para a articulação que há entre ele e o dinamismo do ato configurante. Nesse ponto, Ricoeur se concentra na reflexão acerca da transição entre mimese II e mimese III que somente pode ser executada pelo ato da leitura. O ato de leitura pode ser tomado como o orientador da aptidão da intriga de modelar a experiência porque retoma e conclui o ato configurante. O ato de leitura é, portanto, o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga, por isso é ele que combina harmonicamente mimese III e mimese II.

Na terceira etapa, “Narratividade e referência”, Ricoeur (1994, p. 119) evidencia que pensar o nível de mimese III significa ir além da mera completude de

uma teoria da escrita por uma teoria da leitura, pois relacionado à estética da recepção está não somente o problema da *comunicação*, mas também o da *referência* (grifo do autor). O sentido de uma obra está justamente relacionado ao mundo que esta obra projeta e que, por isso, constitui seu horizonte. Nesse sentido, “o termo horizonte e aquele, correlativo, de mundo aparecem assim duas vezes na definição sugerida acima de *mimese* III: intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 1994, p. 119). A definição de *mimese* III, feita por Ricoeur, se aproxima da noção de “fusão de horizontes” de H. G. Gadamer e repousa em três pressupostos que fundamentam respectivamente os atos de discurso em geral, as obras literárias dentre os atos de discurso e as obras narrativas dentre as literárias.

No que diz respeito ao primeiro pressuposto, Ricoeur se ampara mais em Benveniste que em Saussure, uma vez que toma a frase como unidade de discurso, mas este não se confunde com o significado correlativo de cada significante, portanto, não é imanente ao sistema de signo. Ao contrário, com a frase, a linguagem é impulsionada para além de si mesma, pois diz alguma coisa sobre algo. Mais que do que um ato de interlocução, o acontecimento completo que diz respeito ao discurso leva a linguagem a compartilhar com o outro uma nova experiência e essa experiência tem o mundo como horizonte. De acordo com Ricoeur (1994, p. 119-120, grifo do autor):

Qualquer experiência possui ao mesmo tempo um contorno que cerca e discerne e ergue-se sobre um horizonte interno e externo: interno, no sentido de que é sempre possível detalhar e precisar a coisa considerada no interior de um contorno estável; externo, no sentido de que a coisa visada mantém relações potenciais com uma coisa totalmente diversa, no horizonte de um mundo total, o qual nunca figura como objeto de discurso. É nesse duplo sentido da palavra horizonte que situação e horizonte permanecem noções correlativas. Essa pressuposição muito geral implica que a linguagem não constitui um mundo para ele próprio. Ela não é sequer um mundo. Porque estamos no mundo e somos afetados por situações, tentamos nele nos orientar por meio da compreensão e temos algo a dizer, uma experiência a levar à linguagem e a partilhar.

Tal é a pressuposição ontológica da referência, à pressuposição refletida no interior da própria linguagem como um postulado destituído na justificação imanente. A linguagem é por si só da ordem do Mesmo; o mundo é seu Outro. A atestação dessa alteridade pertence à reflexividade da linguagem sobre si mesma, que, assim, sabe-se no ser a fim de *referir-se* ao ser.

Essa pressuposição não diz respeito nem à lingüística nem à semiótica; ao contrário, essas ciências rejeitam, por postulado de método, a idéia de um desígnio intencional orientado para o extralingüístico. O que acabo de chamar de atestação ontológica deve parecer-lhe, uma vez colocado seu postulado de método como um salto injustificável e inadmissível. De fato, essa atestação ontológica seria um salto irracional se a exteriorização que exige não fosse a contrapartida de uma moção preliminar e mais originária, partindo da experiência de ser no mundo e no tempo e procedendo dessa condição ontológica em direção à sua expressão na linguagem.

Essa longa citação não poderia ser evitada, pois ela demonstra com muita clareza a inter-relação que há entre a obra literária e o mundo.³⁰ Não desconsideramos os aspectos imanentes da linguagem, ao contrário, nesses aspectos, numa grande obra, os fatos históricos são apreendidos na sua estrutura.³¹

Ricoeur não põe em oposição a estética da recepção e a ontologia da obra de arte. Não é preciso fazer escolha entre uma ou outra porque o que o leitor apreende não é somente o sentido da obra, mas, por meio dele, sua referência, a experiência que chega via linguagem e, em última instância, o leitor recebe o mundo e sua temporalidade, pois é isso que a obra exhibe.³²

O segundo pressuposto – as obras de arte consideradas entre todos os atos do discurso – não abole o primeiro, mas o complica. A tese de que as obras literárias trazem à linguagem uma experiência e, por isso, apresentam-se como qualquer outro discurso permanece sendo sustentada. Esse pressuposto esbarra-se radicalmente contra a teoria dominante da poética contemporânea que recusa a referência, por ser elemento extralingüístico. Defende a estrita imanência da linguagem literária. Apesar dessa defesa, os teóricos não conseguem resolver o problema da relação da literatura com o mundo do leitor e a questão da referência

³⁰ Posteriormente, faremos menção ao interesse de Faulkner pela história do Sul dos Estados Unidos. Ele pesquisava documentos e ouvia histórias contadas por pessoas mais velhas. A consciência artística de Faulkner não pode ser desvinculada do seu interesse pela história do Sul. Vários são os motivos desse interesse, mas um dos mais relevantes foi a Guerra Civil Americana.

³¹ Percorrendo caminhos distintos, Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2003), demonstra como a noção de mimese, noção não questionada na grande obra *Mimese* (2004), de Erich Auerbach, foi sendo questionada pela teoria literária que insistia na autonomia da literatura em relação ao mundo. A tese de Compagnon é que o fim da representação seria um mito e este foi bem alimentado por frases isoladas retiradas de Mallarmé ou de Flaubert. Mas, de acordo com Compagnon, Paul de Man observou que, mesmo em Mallarmé, o real não está ausente e, se assim fosse, sua obra seria inútil.

³² A ênfase a essa questão será dada no terceiro capítulo, e será nesse capítulo que evidenciaremos a importância da incorporação da eternidade que foi sendo deixada de lado nos estudos sobre o tempo, mas foi incorporada por Ricoeur primeiro porque a literatura aponta para as questões transcendentais e segundo porque ela evidencia uma experiência temporal mais complexa.

não é abolida, pois o próprio ato de leitura traz novamente o problema da fusão de dois horizontes: o do texto e o do leitor. Assim, a intersecção entre o mundo do texto e o do leitor permanece.

Se essa intersecção permanece, é preciso encontrar na própria estrutura da linguagem poética, no seu funcionamento, o modo de transpor o abismo existente entre os dois horizontes. O modo, segundo Ricoeur, é o da referência metafórica, que é um sistema referencial próprio das obras literárias, pois a capacidade referencial da linguagem não é esgotada pelo discurso descritivo. Todos os textos poéticos se encaixam nesse sistema referencial sejam líricos ou narrativos. O aparecimento da referência metafórica faz surgir uma referência mais radical, relacionada aos aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos a partir de uma linguagem descritiva. Por isso, “é, com efeito, às obras de ficção que devemos, em grande parte, a ampliação de nosso horizonte de existência” (RICOEUR, 1994, p. 123). Essa intersecção entre o mundo do texto e o do leitor será mais bem evidenciada, a partir da leitura dos capítulos dois e três, pois, no dois, apreenderemos a simultaneidade na narrativa e verificaremos, no três, que essa simultaneidade aponta tanto para questões históricas quanto para as metafísicas. Nesse sentido, podemos considerar a simultaneidade na narrativa como uma referência metafórica que se relaciona à nossa existência e, por ser uma referência metafórica, não se apresenta numa linguagem objetiva, descritiva.

O terceiro pressuposto está relacionado à capacidade referencial das obras narrativas. Essa capacidade pode ser subsumida sob a das obras poéticas em geral ou não? O problema do texto narrativo é ao mesmo tempo mais simples e mais complexo do que o do texto lírico. A simplicidade resulta do fato de o mundo, na narrativa, ser apreendido na perspectiva da práxis humana, mais do que na de *pathos* cósmico. Ou seja, o que aparece ressignificado na narrativa já está figurado no mundo, nível de mimese I, que é, conforme vimos, caracterizado “pelo domínio da trama de intersignificações constitutiva da *semântica da ação*, pela familiaridade com as *mediações simbólicas* e com os recursos *pré-narrativos* do agir humano” (RICOEUR, 1994, p. 124, grifo do autor). A complexidade está relacionada ao propósito referencial e à pretensão à verdade. Essa questão tem a ver com a existência de duas classes de discursos narrativos: a narrativa de ficção e a

historiográfica³³. Há entre essas narrativas uma inegável assimetria quanto aos modos referenciais, pois a historiografia reivindica uma referência inscrita na realidade empírica, uma vez que a intencionalidade histórica mira acontecimentos que realmente aconteceram. O passado – mesmo que já não exista, conforme Santo Agostinho, e somente pode ser alcançado pelo presente do passado, ou seja, por meio de vestígios do passado que se tornam documentos para o historiador – sempre permanece por meio de vestígios. Entretanto, essa referência por meio dos vestígios não se distancia totalmente da referência metafórica, comum às obras literárias, uma vez que o passado somente poderá ser reconstituído pela imaginação. Também é preciso não perder de vista que a narrativa de ficção retira da referência, por meio de vestígios, parte de seu dinamismo referencial. Toda narrativa que se faz é como se efetivamente os fatos tivessem acontecido. Assim, a ficção se inspira na história e a história na ficção. É essa influência recíproca que permite a Ricoeur defender a tese da referência cruzada entre a narrativa de ficção e a narrativa historiográfica. É sobre a temporalidade da ação humana, o tempo humano, que se cruza a referência por traços e a metafórica.

Finalmente, a quarta etapa, “O tempo narrado”, “concerne à relação entre uma fenomenologia que não cessa de engendrar aporias e o que chamamos há pouco de “solução” *poética* dessas aporias. É nessa dialética entre uma aporética e uma poética da temporalidade que culmina a questão da relação entre tempo e narrativa” (RICOEUR, 1994, p. 111). Nesse sentido, a questão da referência cruzada entre a narrativa histórica e a de ficção é percebida no ato de leitura, ou seja, na refiguração do mundo pelo ato de configuração. Pela obra narrativa podemos contemplar nossa práxis, ou seja, como nossa práxis é ordenada pela tessitura da intriga, pois o tempo da nossa ação é refigurado pela configuração da ação na narrativa.³⁴ O tempo é invisível, definitivamente não pode ser diretamente observado. Mas ele pode ser observado pela narrativa, por isso a poética da narrativa “responde e corresponde à aporética de temporalidade” (RICOEUR, 1994, p. 127). Já em Santo Agostinho, com a extensão do tempo em termos de distensão (o tempo humano arrancado do interior pela atração à eternidade), podemos

³³ Essa questão é minuciosamente discutida no Tomo III da obra *Tempo e narrativa*, mas as minúcias dessa discussão não nos interessam.

³⁴ A teoria do tempo refigurado, ou narrado, é construída por Ricoeur a partir do diálogo entre a historiografia, a crítica literária e a filosofia fenomenológica.

apreender a ideia de pluralidade de níveis temporais.³⁵ O resultado disso é que a reflexão sobre tempo e narrativa nos permite pensar não somente acerca da relação entre história e literatura, mas também acerca da relação entre eternidade e morte.³⁶ Sobre essa questão, não poderíamos deixar de destacar uma bela afirmação de Ricoeur (1997, p. 151, grifo do autor) para finalizarmos este tópico:

E a angústia da morte volta à carga, estimulada pelo silêncio eterno dos espaços infinitos. Podemos, assim, oscilar de um sentimento ao outro: da *consolação*, que podemos sentir em descobrir um *parentesco* entre o sentimento de estar jogado no mundo e o espetáculo do céu, em que o tempo se mostra, à *desolação*, que continuamente renasce do *contraste* entre a fragilidade da vida e a potência do tempo, que de preferência destrói.

Relacionadas às questões da eternidade e morte, não podemos deixar de fazer menção a duas citações – uma de Proust (2001, p. 788-789, grifo do autor) em *Em busca do tempo perdido*,

Essas mortes sucessivas, tão temidas pelo “eu” que deveriam aniquilar, tão indiferentes, tão suaves uma vez cumpridas, e quando aquele que as temia já não estava ali para senti-las, tinham-me feito desde algum tempo compreender quão pouco sensato seria aterrorizar-me com a morte. Ora, há pouco é que ela se me tornara indiferente, mas agora recomeçava a temê-la, é verdade que sob outra forma, não por mim, mas pelo meu livro, para cuja eclosão era, pelo menos durante algum tempo, indispensável essa vida que tantos perigos ameaçavam. [...] digo que a lei cruel da arte é que os seres morram e que nós próprios morramos ao esgotar todos os sofrimentos, para que viceje a relva, não do esquecimento, mas da vida eterna, a relva das obras fecundas sobre a qual as gerações virão alegremente, sem se preocupar com os que dormem sob a terra, compor o seu “almoço sobre a relva”.

e outra de Faulkner (2003, p. 73) em *O som e a fúria*:

Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando

³⁵ A demonstração dessa pluralidade na obra literária será feita no capítulo dois.

³⁶ Essa reflexão será feita no capítulo três.

e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios.

Essas citações serão retomadas nas discussões do capítulo três.

1.6 A saga: um mundo social em mutação

Não pretendemos de maneira nenhuma reconstruir a saga cronologicamente. Até porque essa reconstrução já foi feita pelos estudiosos de Faulkner.³⁷ Mas queremos destacar os acontecimentos gerais e mais significativos que demonstram o início do processo de colonização nos Estados Unidos e o desenvolvimento do Sul até a década de 40 do século XX. Também não será possível reconstituir uma sequência linear, visto que alguns dos acontecimentos relacionados às famílias que formam o condado são simultâneos.

Além das obras que fazem parte da estruturação da saga: *Sartoris* (1929), *O som e a fúria* (1929), *Absalão, Absalão* (1936), *Os invencidos* (1938), *O povoado* (1940), *Desça Moisés* (1942), *Réquiem para uma freira* (1951), *A cidade* (1957) e *a Mansão* (1959), queremos incluir, para reconstruirmos a tessitura da intriga, o apêndice da obra *O som e a fúria*. Ele foi publicado pela primeira vez em 1946, numa antologia de Faulkner, e, posteriormente, a pedido do autor, incluído em duas reedições ulteriores de *O som e a fúria*. A tessitura da intriga da saga alcança um período que vai de 1540 a 1950. A cobertura de um período de tempo tão longo faz jus aos objetivos de uma saga que, dentre outras características e objetivos, pretende fazer uma narração fecunda de incidentes em que não somente as ações individuais são importantes, mas as dos grupos inseridos em um espaço definido.

Esse período que tem início em 1540 remete a um tempo em que a área, nos Estados Unidos, que atualmente é conhecida como Mississippi, foi habitada por nativos americanos: os Chickasaw, no norte, os Choctaw, no centro e os Natchez, no sul. Não somente esses grupos habitavam a América do Norte, mas centenas de grupos indígenas, dentre eles os cherokees, os iroqueses, os algonquinos, os

³⁷ Um exemplo dessa reconstrução está disponível em:
<<http://www.mcscr.olemiss.edu/~egjbp/ Faulkner/faulkner.html>>.

comanches e os apaches. A história desse povo foi completamente modificada pela chegada dos europeus (os ingleses não foram os pioneiros na América). Esses viam semelhança entre a ocupação da América e a de Canaã descrita no Antigo Testamento. Portanto, assim como Deus dera força a Josué para expulsar os cananeus da Terra Prometida, também daria a eles para expulsar os nativos da América. Pastores puritanos fizeram sermões destacando essa semelhança. O sofrimento dos nativos continuou durante todo o período colonial e se intensificou, no século XIX, com a expansão para o oeste. Os quakers, menonitas, católicos e puritanos foram os ocupantes da terra.

A primeira data que aparece nas obras de Faulkner é 1699, ano do nascimento de Quentin MacLachan Compson, em Glasgow, na Escócia. Essa informação está no apêndice, inserido em *O som e a fúria*. Com as informações inseridas nesse apêndice é possível reconstruir a cronologia da família Compson.

O território dos Compsons tem origem em um rei americano denominado Ikkemotubbe, chamado de l'Homme e, às vezes, *l'homme* pelo irmão de criação, um Chevalier francês; ele doou parte de seus domínios ao neto de um refugiado escocês. A doação foi registrada por Jackson, um grande chefe branco de espada na mão. Logo de início sabe-se que a origem do domínio dos Compsons coincide com a problemática entre brancos e índios e, portanto, está relacionado ao processo de colonização dos Estados Unidos, o que será mencionado adiante.

No livro *Desça, Moisés* (1981b), no conto “O velho povo”,³⁸ conhecemos um pouco mais acerca desse rei americano. No tempo histórico desse conto a natureza ainda não havia sido devastada pelo progresso. O menino Ike, Isaac McMaslin, nascido em 1867, se identifica com a terra e com o povo que a habita. Sam Fathers é seu mestre. É ele que o inicia na vida adulta, de acordo com os rituais indígenas. Sobre a origem de Fathers, assim relata o conto: “velho de setenta que era negro há duas gerações, mas cuja cara e porte eram ainda os do chefe Chickasaw que fora seu pai” (p. 128). Vejamos uma longa citação que esclarece bastante as informações iniciais colocadas no apêndice de *O som e a fúria*:

O menino branco, marcado para sempre, e o velho de pele escura, descendente pelos dois troncos de reis selvagens, que o havia marcado, cujas mãos ensangüentadas se limitaram a consagrá-lo ao que, sob a tutela do homem, ele já havia aceito, humilde e feliz, com

³⁸ Esse conto deve ser lido juntamente com “O urso” e “Outono no Delta”.

abnegação e orgulho também; as mãos, o toque, o primeiro sangue digno que ele afinal achara digno de ser derramado, ligando-o ao homem para sempre, de forma que o homem continuaria a viver além dos setenta anos dele, dos oitenta, muito depois do próprio homem se ter dissolvido na terra como os chefes e os reis se dissolveram; – a criança, ainda não homem feito, cujo avô vivera na mesma região e quase da mesma maneira que o menino iria viver, por sua vez deixando descendentes na terra, como o avô fizera, e o velho com mais de setenta, cujos avôs possuíam a terra muito antes que os brancos a tivessem visto e que haviam desaparecido dela com toda a sua descendência, o pouco sangue que deles restava a correr agora em outra raça por enquanto no cativeiro e agora rumo ao fim de seu estranho e irrevogável curso, estéril, pois Sam Fathers não tinha filhos.

O pai dele era o próprio Ikkemotubbe, que em si mesmo pusera o nome de Doom.³⁹ Sam contou isso ao menino – como Ikkemotubbe, filho da irmã do velho Issetibbeha, havia fugido na juventude para New Orleans e voltara sete anos depois com um companheiro francês que se dizia chamar Chevalier Soeur-Blonde de Vitry, que devia ter sido o Ikkemotubbe de sua família e que já chamava Ikkemotubbe por *Du Homme*; – voltara, estava outra vez em casa, com seu Aramis estrangeiro, com a escrava mulata que iria ser mãe de Sam e um chapéu de laços dourados e um cesto de vime contendo uma ninhada de cãesinhos de um mês e uma caixa de ouro, de rapé, cheia de um pó branco semelhante a açúcar bem fino. (FAULKNER, 1981b, p. 128-129).

O pai de Sam Fathers, Ikkemotubbe, deu a sua escrava mulata, que já estava grávida, a um de seus escravos que herdara de uma negociação que fizera com seu primo Mocketube. Por isso, o nome de Sam Fathers, em Chickasaw, significa O-Que-Teve-Dois-Pais. Dois anos mais tarde, Ikkemotubbe vendeu esse escravo com a mulher e seu próprio filho ao seu vizinho branco Carothers McCaslin, avô de Ike.

O relacionamento entre Ike e Fathers foi decisivo para a escolha de Ike de renunciar a terra que ele recebera de herança: “Eu lhe ensinei tudo o que existe nesta região colonizada’, disse Sam” (FAULKNER, 1981b, p. 135). Ele não considerava que a terra fosse dele, porque ela pertencia aos povos dos velhos tempos, antes de pertencer ao seu avô. Há trechos muito significativos a esse respeito, mas limitar-nos-emos a dizer que estão nas seguintes páginas: 132, 133. A renúncia de Ike está registrada no conto “O urso”. Vejamos a citação. Ela diz respeito ao momento em que Ike estava dialogando com seu primo Carothers McCaslin Edmonds, Cass – que é considerado seu pai, pois foi quem o criou, o pai

³⁹ Significa “Sina”.

verdadeiro de Ike, Theophilus McCaslin, Tio Buck, tinha 68 anos quando ele nasceu – no armazém da fazenda, numa tarde de outubro. Ike sente que foi injusto o que fizeram com a raça negra e com os índios Chickasaw, mas, mais que isso, vê na terra um elemento sagrado e liga-a ao Éden:

– Renunciar – disse McCaslin. – Renunciar. Você, descendente direto e varão dele que viu a oportunidade e aproveitou-a, comprou a terra, lutou pela terra e se apossou da terra não importa como, mantendo-a para legá-la não importa como, fora da antiga concessão, do primeiro documento, quando a terra não passava de uma selva com animais selvagens e homens mais selvagens, e depois desmatando-a, transformando-a em alguma coisa digna de ser legada a seus filhos, digna de ser transmitida para tranqüilidade e segurança e orgulho de seus descendentes e para perpetuar-lhe o nome e os feitos. Não só o descendente varão, mas também o único e último descendente por linhagem masculina de terceira geração, enquanto eu sou apenas da quarta geração do velho Carothers e mais ainda, oriundo do tronco feminino, e o McCaslin de meu nome só é meu por tolerância e gentileza e pelo orgulho de minha avó pelo que realizou aquele homem cujo legado e monumento você julga poder repudiar. e ele

– Não posso repudiar. nunca foi meu para que eu venha a repudiar. nunca foi de meu pai e de Tio Buddy para que me legassem, para que eu o repudiasse, porque nunca foi do Avô para legar-lhes e eles a mim e eu então repudiar, porque nunca foi do velho Ikkemotubbe para vendê-lo ao meu Avô para herança e repúdio. Porque nunca foi dos pais dos pais de Ikkemotubbe para herança de Ikkemotubbe, para venda ao Avô ou qualquer outro [...] Porque Ele disse no livro como criou a terra, fez a terra e olhou a terra e viu que era bom, e depois Ele fez o homem. [...] e sim para manter a terra mútua e intacta na anônima coletividade fraterna, e tudo o que ele pediu como compensação foi a piedade e a humildade e o sofrimento e a paciência e o suor das fronteiras para fazer o pão. (FAULKNER, 1981b, p. 193-194).

Com a morte do urso, de Sam, que não tinha descendentes, e de Lion, o cachorro utilizado nas caçadas, registradas no conto “O urso”, a relação com a mata se torna cada vez mais distinta e ela vai sendo paulatinamente diminuída. O machado, a serra e o arado vieram para mudar as características peculiares da mata em nome do progresso. O que restou da mata está descrita no conto “Outono no Delta”. Ela se tornou uma espécie de reserva a centenas de quilômetros de Jefferson. Percurso que já não seria mais feito a cavalo, mas de automóvel:

Agora quase tudo isso havia desaparecido. Agora tinha-se de guiar por mais de trezentos quilômetros a partir de Jefferson antes de encontrar mata aonde caçar. Agora a terra estendia-se aberta [...]

com algodão que ia para os teares do mundo. (FAULKNER, 1981b, p. 257).

O livro *Desça, Moisés* é, na realidade, um romance interligado, por ser, ao mesmo tempo, um volume de contos. Os contos encerram suas histórias em si mesmas, mas interligam-se e esclarecem as outras histórias. Há neste livro dois temas centrais: as mudanças de relacionamentos entre o homem branco e o negro, considerando as transformações que ocorreram desde a era da fronteira, ou seja, do período de formação do Sul, e a transformação do relacionamento desses homens com a terra, pois esta deixa de ser despovoada e se transforma numa região que deve ser industrializada. Neste livro conhecemos mais pormenorizadamente a árvore genealógica de mais uma ilustre família que vive no condado: a família McCaslin. Com essa família, Faulkner cria, ficcionalmente, um ciclo de miscigenação e de incesto. Por isso a árvore dessa família registra a descendência branca, a negra e a mestiça, visto que do relacionamento com a negra Eunice o velho Carothers tem uma filha, Tomasina, e com esta tem o filho Turl. Em função da grande produção agrícola, a escravidão era legalizada no Sul. Em 1619 aportou, na Virgínia, o primeiro navio holandês com escravos negros. Durante a Guerra Civil, os escravos encontraram meios de se tornar livres. Cada vez que havia a invasão de uma tropa do Norte numa região confederada, um enorme número de negros fugia das fazendas e, portanto, colaborava para o desmoronamento do sistema escravista.

Voltemos à família dos Compsons. O neto do refugiado escocês, que recebeu as terras doadas por Ikkemotubbe, era Jason Lycurgus Compson, filho de Charles Stuart Compson e neto de Quentin Maclachan. Na realidade, Quentin Maclachan nasceu em 1699 e morreu em 1783. Ele ficou órfão e foi criado pela família da mãe. Fugiu de Culloden para a Carolina. Aos oitenta anos, depois de lutar com um rei inglês e perder, fugiu, em 1779, de Carolina para Kentucky, com o neto ainda pequeno. Era pai de Charles Stuart Compson. Depois de passados alguns anos, reencontrou o filho e morreu. Charles Stuart tentou ser professor primário, depois da morte do pai, mas desistiu e se tornou jogador. Envolveu-se numa conspiração para separar todo o vale do Mississippi dos Estados Unidos e juntá-lo à Espanha. Seus próprios companheiros se movimentaram para expulsá-lo de Kentucky; teve de fugir com o filho.

Jason Lycurgus Compson, em 1811, chegou ao posto do representante junto aos Chicksaw em Okatiba (que em 1860 ainda se chamava Old Jefferson) e ali ficou. Segundo as informações do apêndice,

tornou-se empregado do representante e, um ano depois, seu sócio; o estabelecimento se tornara um grande armazém; nesse tempo é que se tornou dono da sólida milha quadrada de terra que um dia ficaria situada no centro da cidade de Jefferson, nessa época era coberta de mata. Depois essa área se tornou um parque com senzalas e estrebarias e hortas e gramados e alamedas e pavilhões formais criados pelo mesmo arquiteto que construiu a casa com colunas e pórtico, cujos móveis foram trazidos via vapor da França e de Nova Orleans, e continuava tendo a mesma milha intacta em 1840 [...] chamada Domínio dos Compsons na época. (FAULKNER, 2003, p. 317).

Nesse tempo, os Compsons já estavam preparados para gerar príncipes, estadistas e generais para vingar os Compsons que foram desapossados de Culloden (Quentin Maclachan) e Carolina (Quentin Maclachan) e Kentucky (Jason Lycurgus).

O filho de Jason Lycurgus Compson, chamado Quentin MacLachan Compson (mesmo nome do bisavô), se tornou governador e o filho deste, Jason Lycurgus Compson II, se tornou general. O velho governador seria o último Compson que não fracassaria em tudo, menos na longevidade e no suicídio. O general Jason Lycurgus II fracassou na batalha de Shiloh em 1862 e na de Resaca em 1864 e, pela primeira vez, teve de hipotecar a milha quadrada ainda intacta a um nortista em 1866. Ao longo dos anos continuou vendendo partes da milha para pagar os juros da hipoteca. Morreu em 1900.

O que restou da antiga milha quadrada ficou conhecido, simplesmente, como a casa dos Compsons que foi herdada por Jason Richmond Lycurgus Compson III, que se casou com Caroline Bascomb e teve quatro filhos: Quentin, Candace Jason e Benjamin. Candace, apesar de ter se casado com Herbert, teve uma filha com Dalton Ames, chamada Quentin. É a história de quatro dias dessa família que conheceremos com a leitura de *O som e a fúria*.

Em 1800, foi fundada, ao norte de Mississippi, por Doctor Samuel Habersham, a agência Chickasaw, que, mais tarde, será a cidade de Jefferson. Esses acontecimentos estão registrados na obra *Réquiem por uma freira*. Essa obra é dividida em três atos. Antes de cada um dos atos há a narrativa propriamente dita, carregada de anotações históricas. Sendo assim, pode-se dizer que essa obra é

híbrida de tragédia e de memória histórica, pois as instituições e os atos do povo americano se entrelaçam com o destino individual das personagens do drama. Isso nos faz constatar que o universo faulkneriano não é fechado às vozes da realidade exterior e é, ao mesmo tempo, profundamente tocado pela angústia da existência e pelas fatalidades da condição humana. Ou seja, a obra de Faulkner alimenta-se dos ecos das ações vividas e interroga-se sobre a solidão dos indivíduos; para expressão desses conteúdos explora, do ponto de vista técnico, os limites temporais.

O primeiro ato da peça é precedido pela narrativa intitulada “O Tribunal”. A primeira cena começa justamente no tribunal, na ocasião do julgamento de Nancy. Se o julgamento se refere ao tempo presente, a narrativa sobre o tribunal faz um longo percurso no passado e situa o leitor no contexto histórico e geográfico em que se dá a história do julgamento de Nancy. A narrativa intitulada “O Tribunal” começa da seguinte forma: “o tribunal pouco mais novo é do que **a cidade** que, à data da fundação, em meados do século, não passava de um entreposto comercial duma agência Chickasaw atirada para o cabo do mundo” (FAULKNER, 1958, p. 21). Nessa narrativa, conforme dissemos, somos informados de como a agência dos índios Chickasaw passara à condição de cidade e recebeu o nome de Jefferson. A questão da apropriação das terras, também, é apontada:

O pequeno grupo de colonos tinha os seus registros próprios; quanto mais não fosse, o simples acto de expropriação da terra dos índios, já se tinha tornado, com o andar dos tempos, num embrião de arquivos – não falando já da papelada inerente à escalavrada confederação do homem contra o meio – tenha-se em conta a época e o estado selvagem do país – constituídos neste caso, por um magro punhado de documentos amarelecidos, esbeçados, desconexos e, por vezes, redigidos de um modo quase incompreensível: actos de cedência e concessão de terras, transferências, escrituras de vendas [...]. (FAULKNER, 1958, p. 21).

Vê-se, então, que a narrativa de Drake foi inserida dentro de um contexto histórico muito amplo: o início do processo de colonização do Sul. Por essa narrativa ficamos informados acerca dos primeiros habitantes do condado de Yoknapatawpha. Leiamos um trecho sobre a chegada dos primeiros habitantes:

Tinha sido trazido para ali por um dos três homens que iriam ser os pioneiros e colonos do condado de Yoknapatawpha, e cujos nomes

figurariam entre os dos mais antigos da região – Alexandre Holston, que para ali fora com o doutor Samuel Habersham na qualidade de eguaço e guarda-costas, servindo igualmente de enfermeiro e perceptor do filho-sem-mãe do médico, uma criança de oito anos. Chegaram os três a cavalo, vindos de Cumberland Gap, através do Tennessee, na companhia de Luís Grenier, o jovem huguenote, que introduzira os primeiros escravos no país e recebera o primeiro título duma grande propriedade, tornando-se assim o primeiro roceiro de algodão. (FAULKNER, 1958, p. 26).

Essa narrativa é muito importante e riquíssima em detalhes históricos que foram articulados dentro do espaço ficcional faulkneriano. É nessa narrativa que conhecemos a chegada das famílias que se tornam importantes no Sul e que povoam os romances de Faulkner como, por exemplo, os Sartoris, os Compsons, os McCaslin⁴⁰ etc. Além disso, sabemos, desde já, acerca do ideal de liberdade tão caro à nação estadunidense e, ao mesmo tempo, tão contraditório, pois em nome de um ideal de liberdade presenciamos o processo de transição do reino dos nativos para as mãos dos brancos.

Já quase no final dessa narrativa, o aparecimento do tribunal, cenário do julgamento de Nancy, é ressaltado novamente:

Mas, antes de mais nada, o tribunal: o centro, a sede, o âmago; levantado no centro da circunferência que formava o condado, como uma nuvem única no círculo do seu horizonte. Ergueu-se alargando a sua sombra imensa até à extremidade do arco do horizonte; sonhador, meditativo, simbólico e ponderável, alto como uma nuvem, sólido como uma rocha, dominando tudo [...]. Ergueu-se o edifício tijolo a tijolo, no curso deste primeiro Verão, simples quadrado do mais simples estilo colonial jorgiano. (E isto graças ao arquitecto parisiense, que criava nos domínios de Sutpen qualquer coisa parecida com uma ala de Versalhes entrevista num pesadelo gótico liliputiano – “por vingança”, diria Gavin Stevens cem anos depois, quando a própria lenda de Sutpen se tivesse enriquecido com certa anedota: a evasão e a tentativa de fuga do arquitecto, que Sutpen, ajudado pelo negro que lhe servia de capataz e monteiro, recuperara, depois de o ter acossado com os cães até um pântano). (FAULKNER, 1958, p. 62).

A narrativa que precede o segundo ato é intitulada “A cúpula dourada”. Nela há os relatos da formação das cidades mais significativas como é o caso da de

⁴⁰ Todas essas famílias possuem suas árvores genealógicas e os livros que compõem as sagas tratam de forma geral e/ou específica acerca dessas famílias.

Jackson; da sequência do processo de colonização já bem mais avançado e disputado por várias nações européias; dos nomes e atividades mais significativas do Mississippi e da constituição do comércio e das leis. Essa narrativa precede o drama de Drake, diante do governador, na tentativa de salvar Nancy. Vejamos alguns trechos significativos, sobre Jackson:

Jackson, altitude 294 pés, pop. (1950) 201.092 habitantes. Cidade fundada por uma comissão de três membros escolhidos, nomeados e enviados com este único fim, no pico de uma alta colina que domina Pearl River, aproximadamente no centro geográfico do Estado, cidade que não devia de ser nem mercado, nem um centro industrial, nem sequer um lugar onde os homens poderiam viver, mas uma capital, a Capital de uma República. (FAULKNER, 1958, p. 121).

Sobre o processo de colonização:

[...] os arcaicos e os desapossados, desapossados por aqueles mesmos que, por seu turno, foram também desapossados, porque eles também se tinham tornado arcaicos: os selvagens Algonquinos, Chickasaw, Choctaw, Natchez e Pascagoula que, do viso das suas altas fragas, tombavam olhares virgens e pasmados sobre uma piroga Chippeway em que se encontravam três Franceses – que apenas tiveram tempo de dar meia volta para verem detrás de si dez, depois cem, depois mil Espanhóis vindos das costas do Atlântico – maré, ressaca, triplo movimento de fluxo e refluxo, tão vivamente, tão rapidamente espalhado através da lenta crônica aluvial do país que se poderia dizer o movimento ágil do prestidigitador, passando uma das mãos diante da outra que continha o jogo de cartas inconstantes: os Franceses durante um instante, o Espanhol durante dois instantes talvez, depois, durante dois instantes, o Francês de novo e, mais uma vez ainda, o Espanhol e, enfim, o Francês, por este derradeiro e único segundo, esta meia respiração; e é então vem o Anglo-Saxão, o pioneiro, o homem de alta estatura vociferante sob o efeito do *whisky* e da Sagrada Escritura protestante [...]. (FAULKNER, 1958, p. 124).

Sobre o comércio e as leis:

Eram tempos novos, idade nova, o começo de um milênio. Uma vasta, uma única rede de comércio, tecia sua teia, desenhava as suas veias em torno do Rio, no centro de continente. [...] os homens não tinham nos lábios senão leis e ordens e, ao som do dinheiro, arredondavam-se logo as bocas de todos eles [...] o Mississippi: um Estado, uma república: triunvirato legislativo, judiciário, executivo, mas sem capital, funcionando como que sob a direção de um

estado maior em campanha, operando como se ainda estivesse a caminho desse lugar alto e inevitável que ia ocupar na lista brilhante de Estados. (FAULKNER, 1958, p. 127).

A última narrativa que precede ao último ato é intitulada “A Cadeia”. Na sequência da história de Drake, o cenário é justamente a cadeia, na ocasião da visita de Drake, juntamente com Stevens, a Nancy. Muito significativa essa narrativa e um dos pontos fundamentais dela é a apreensão das transformações históricas que ocorrem no Sul: “o tempo urgia” (FAULKNER, 1958, p. 234). A cadeia é, de certa forma, antropomorfizada, e é ela que acompanha as transformações: “e Tudo o Vento Levou” (FAULKNER, 1958, p. 272), os conflitos, as dificuldades, como é o caso da Guerra Civil com a conseqüente ruína das grandes famílias aristocráticas e a ascensão das grandes famílias capitalistas. Apesar de todas as transformações, há sempre o que permanece resistente, o que caracteriza o caráter dialético dos movimentos históricos. São inúmeros os trechos significativos que poderíamos destacar dessa terceira narrativa, mas selecionamos um que dá conta da permanência da cadeia como observadora de todas as transformações e das próprias transformações:

E a cadeia permanece, mas isolada, assim como a sua lenda, os seus arquivos e a sua história, de uma autenticidade indubitável e, no entanto, um pouco oblíqua, elíptica ou talvez simplesmente elipsoidal, ligeiramente recoberta de uma pálida e repousante tinta apócrifa. É que agora havia recém-chegados à cidade, estrangeiros, gente de fora que habitava casas minúsculas muito novas, pequenas casas com paredes de vidro, tão asseadas, arrumadinhas, antisépticas, como berços numa creche, em novos bairros, batizados Fairfield, ou Longwood ou Falcyon Acres, que tinham sido outrora o relvado ou o pátio das traseiras ou a horta das antigas residências [...].

Para tais pessoas a cadeia não fazia parte integrante da sua vida. Tinham fornos eléctricos, caloríferos, distribuições de leite ao domicílio e relvado com espessura de um tapete [...] Portanto, só os velhos cidadãos conheciam a cadeia – não os velhos apenas: os velhos cidadãos [...].

Só os velhos cidadãos conheciam ainda a cadeia: os cidadãos que, intratáveis, arcaicos, persistiam em conservar os seus fogões de lenha, as vacas, as hortas, os seus homens de trabalho; que tinham de ir buscar à cadeia aos domingos ou no dia seguinte aos feriados os seus criados [...]. (FAULKNER, 1958, p. 265-267).

Nem tudo se transforma no Sul, pois a cadeia permanece para ser uma testemunha das transformações. Permanece isolada porque a renovação das pessoas, das casas, dos bairros traz consigo um tempo distinto daquele que diz respeito à cadeia. A lenda, os arquivos e a história da cadeia não possuem uma autenticidade que seja indiscutível, mas, ao contrário, é uma história tortuosa e elíptica, pois que somente pode ser contada por várias vozes, por diferentes pontos de vista, motivados pelos mais distintos sentimentos. Para as novas pessoas que conviviam com fornos elétricos e recebiam leite em casa, a realidade e os valores eram bem distintos da dos que tinham uma relação diferente com a cadeia. Mas o processo dialético da história permanece porque, se por um lado há novas pessoas, novas casas e novos bairros, por outro há a permanência dos velhos cidadãos que, além de conhecer a cadeia, conservavam seus fogões a lenha, suas hortas e seus homens de trabalho, que amanheciam na cadeia e ficavam aguardando seus donos para retirá-los de lá.

Dando prosseguimento ao desenvolvimento da saga, queremos abordar acerca da família de Sutpen. Ela também possui ligação com o rei americano chamado Ikkemotubbe, um autêntico e feroz pioneiro. Sobre essa família pesa uma maldição e esta é expandida ao Sul dos Estados Unidos. Essa maldição está relacionada ao incesto, conforme veremos no terceiro capítulo. A maldição do Sul também está relacionada à escravidão, ou seja, a destruição do Sul pelo Norte seria o castigo divino pela reificação de seres humanos. Muitos abolicionistas fizeram parte do reformismo religioso da Nova Inglaterra e pregavam veementemente contra a escravidão. A Literatura Americana, segundo Robert E. Spiller, divide-se a partir de duas grandes bases filosóficas firmadas em Jonathan Edwards (1703-1758) e Benjamin Franklin (1706-1790). O primeiro era o símbolo do fervor religioso e o segundo, o símbolo do Iluminismo na América. Faulkner se filia ao primeiro. Edwards pregou sermões emotivos e belos. Teve sucesso com pregações que apelavam para o campo das emoções, mas também teve no campo da lógica. Ele foi o último e maior de todos os teólogos puritanos. Nos seus sermões e nos seus tratados a vida espiritual da época colonial encontrou expressão duradoura. Escreveu vários ensaios sobre o livre-arbítrio, a natureza da verdadeira virtude e a doutrina do pecado original. As noções de culpa e de agonia espiritual permeiam a obra de vários autores americanos e não somente a de Faulkner. De acordo com O'Connor, Faulkner, embora não se ligue a qualquer ortodoxia em particular, aceita,

não sem crítica e sátiras amargas, o código cristão. O que ele desprezava era a retidão inflexível e bitolada, seja ela relacionada aos costumes sulinos seja às doutrinas cristãs.

A história de Sutpen possui uma relação intertextual com a história da família de Davi, descrita no Antigo Testamento.⁴¹ Thomas Sutpen nasceu nas montanhas do oeste da Virgínia, em 1807. A obra possui vários narradores – um deles é Rosa Coldfield, que conta toda a história que conhece da sua família a Quentin, personagem de *O som e a fúria*. Quentin já conhecia essa história por meio de seu pai que, por sua vez, ouvira-a de seu avô. A grande questão histórica de *Absalão, Absalão* está no nascimento e no desenvolvimento do condado de Yoknapatawpha, condado imaginário. Ao final do livro, Faulkner desenhou um mapa da região com a seguinte legenda: “Jefferson, Yoknapatawpha, Mississippi. Área: 2400 milhas quadradas. População: brancos 6298 e negros 9313. William Faulkner, único dono e proprietário”.

Em 1833, Sutpen chega à região e compra terras do chefe Ikkemotube e começa a construir seu império. Há boatos entre os habitantes de que ele enganou o velho índio. Adquire escravos, casa-se com uma jovem mocinha, irmã de Rosa Coldfield, participa da Guerra Civil Americana e presencia a derrocada do Sul e a ascensão dos novos-ricos: os Snopes. Para reafirmarmos o entrelaçamento das obras referentes à saga, vejamos um trecho de *Desça, Moisés* que trata da questão da posse de terras e menciona o caso de Sutpen:

[...] então ele fez vinte um. Bem que podia atestar isso: ele e o primo justapostos não contra o ermo mas contra a terra colonizada que teria sido sua herança, a terra que o velho Carothers McCaslin seu avô comprara com dinheiro de homem branco dos homens selvagens cujos avôs nela caçavam sem rifles, e havia domado e regularizado ou acreditava haver domado e regularizado pelo fato de os seres humanos que ele mantinha na escravidão e com direito de vida e morte sobre eles terem removido dela a floresta e com seu suor lanchado a superfície até uma profundidade de talvez trinta centímetros a fim de cultivar alguma coisa que ali não havia antes e que podia ser transformada no dinheiro que o velho, julgando tê-la comprado, teve de pagar para tê-la e mantê-la e também tirar lucro razoável; razão pela qual o velho Carothers McCaslin, embora sabendo, pôde criar os filhos, os descendentes e herdeiros, todos crendo ser a terra sua possessão e legado, já que o homem forte e rude tem uma presciência cínica de sua vaidade e orgulho e força e

⁴¹ Sobre essa questão discorreremos no terceiro capítulo. Também nele exploraremos mais a obra *Absalão, Absalão*.

um desprezo por tudo o que consegue; da mesma forma que, melhor ainda, o Major de Spain e seu pedaço daquele ermo maior e mais antigo do que qualquer escritura passada em cartório; da mesma maneira que, melhor ainda, o velho Thomas Sutpen, de quem o Major de Spain obtivera seu pedaço por dinheiro; da mesma forma que Ikkemotubbe, o chefe Chickasaw, de quem Thomas Sutpen recebera o pedaço por dinheiro ou rum ou o que fosse – sabiam por sua vez que sequer um pedaço da terra lhes pertencia para ceder ou vender. (FAULKNER, 1981b, p. 192-193).

O trecho a seguir, da obra *Absalão, Absalão*, se refere às notícias da eleição de Lincoln e da destruição da terra pela Guerra Civil. A voz é de um narrador em terceira pessoa, mas o ponto de vista é de Judith, filha de Sutpen e Ellen, e é sobre ela que o narrador está falando:

Chuleando as rendas feitas com as sobras de fio e linha escondidas, pregando-as sobre as vestes, enquanto chegavam as notícias da eleição de Lincoln e da queda de Sumpter. Sem prestar muita atenção, ouvindo e esquecendo o dobre da destruição de sua terra nativa, entre dois pontos canhestros e entediados, dados num vestido que não seria ela quem iria usar ou despir, para um homem a quem jamais veria vivo. (FAULKNER, 1981a, p. 69).

Abraham Lincoln venceu as eleições de 1860. A história norte-americana tomou outros rumos após a eleição desse presidente, pois era favorável aos ideais de liberdade: solo livre, trabalho e homens livres. Esses ideais eram avessos aos interesses da aristocracia sulista. Essa aristocracia era dona de grandes plantações de algodão que necessitavam da mão de obra escrava e não somente isso, pois ela queria a expansão da escravidão para o oeste. O posicionamento de Lincoln infelizmente contribuiu para que surgisse a ideia de separação do Sul em relação aos outros estados.

A Guerra Civil ou Guerra de Secessão tem origem, desde o processo de colonização, na oposição entre Norte e Sul. Essa oposição começa inicialmente pela diferença de clima entre essas regiões. O Norte é mais temperado, semelhante ao continente europeu. Desde já, as colônias estabelecidas nessa região estavam impossibilitadas de oferecer produtos agrícolas para a Inglaterra. No contexto colonial das Américas, é no Norte que se desenvolve uma economia voltada para os interesses internos e não aos metropolitanos. No Sul, o clima é mais tropical e, por isso, adequado à produção agrícola. Portanto, a colonização dessa região atendia mais aos interesses europeus. Esse fato já marca o interesse maior que tinha o

Norte no processo de Independência. De acordo com Karnal (KARNAL et al., 2007, p. 58),

podemos identificar com clareza duas áreas bastante distintas nas 13 colônias. As colônias do Norte, com predominância da pequena propriedade, do trabalho livre, de atividades manufatureiras e com um mercado interno relativamente desenvolvido, realizando o comércio triangular. As colônias do Sul com o predomínio do latifúndio, voltado quase que inteiramente à exportação, ao trabalho servil e escravo e pouco desenvolvidas quanto às manufaturas. Essas diferenças serão fundamentais tanto no momento da Independência quanto no da Guerra Civil americana.

O Sul foi destruído pela guerra e a Revolução Industrial, que estava em andamento no Norte desde aproximadamente 1820, expandiu-se consideravelmente. A guerra fez o Norte enriquecer. Sua indústria têxtil, de calçados e especialmente a bélica, desenvolveu-se muito. Como a guerra ocorreu em solo sulista, o Norte também livrou suas cidades da devastação. O modelo do Norte predomina e é esse modelo que vigorará no Novo Sul. Entretanto, mesmo após a reconstrução do Sul, com os investimentos vindos do Norte, até a Segunda Guerra Mundial, embora tivesse havido avanço na industrialização, o Sul permaneceu basicamente rural.

John Sartoris nasceu, provavelmente, no Sul da Carolina. O livro *Sartoris* e *Os invencidos* são os que melhor nos relatam sobre a genealogia dessa família, bem como do envolvimento dessa família com a Guerra Civil. A história narrada em *Os invencidos* ocorre justamente nos dias dessa guerra. Drusila Sartoris envergonha a família quando decide colocar roupas de homem e entrar na guerra para vingar a morte de seu noivo. A avó Sartoris vive momentos contraditórios, pois procura passar um código de honra ao neto, mas, ao mesmo tempo, trapaceia o exército *yankee* para sobreviver em meio à guerra e salvar propriedades da família. Nesse livro também é que conhecemos a bravura do coronel Sartoris, um grande herói. Ele, pela sua participação em defesa do Sul, torna-se lendário entre seus pares. Já em *Sartoris*, conhecemos a história do neto de John Sartoris, Bayard Sartoris, este era criança, em *Os invencidos*, e vivenciou as dificuldades da Guerra Civil. Nesse romance conhecemos a rivalidade existente entre os Sartoris, família aristocrática, que vive das ilusões do passado, e os Snopes, arrivistas e espertos para acumular dinheiro. No romance *Sartoris*, o centro é o velho Bayard Sartoris. Ele é o símbolo

do velho Sul dos Estados Unidos que sucumbe frente aos espertos homens de negócio como são os Snopes. Nessa obra, o jovem Bayard, neto de Bayard Sartoris e bisneto de John Sartoris, o herói da Guerra Civil, ao voltar da Primeira Guerra, à sua terra, vive com lembranças trágicas dos acontecimentos que viveu. Essas lembranças serão incorporadas à sua nova existência. Em função das novas condições do seu meio, é um ser inadaptado. Vejamos um trecho sobre os acontecimentos na família Sartoris que são contados no livro *Sartoris*, mas recontados muito sucintamente no livro *A mansão*. Este fragmento, além de evidenciar os acontecimentos na família Sartoris, sua derrocada final, demonstra as transformações que vão acontecendo na sociedade:

E havia Bayard Sartoris. Ele voltara na primavera de 1919 e trouxera o carro mais veloz que pôde comprar e passava seu tempo rodando ao redor do condado ou entrando e saindo de Memphis até que (ou pelo menos assim pensávamos) sua tia, Mrs. Du Pre, inspecionou Jefferson e escolheu Narcissa Benbow e então pegou Bayard no intervalo de uma de suas incursões para casá-los, esperando que isso salvasse o pescoço do sobrinho uma vez que ele era o último dos moicanos Sartoris (John finalmente fora baleado na guerra em julho de 1918), só que o esquema não pareceu funcionar. Quero dizer, logo que ele engravidou Narcisa, o que deve ter acontecido muito rápido, estava de volta ao volante do carro até que desta vez o próprio coronel Sartoris entrou em cena, ele que odiava carros e que mesmo assim deixou sua charrete e a parelha de animais para que Bayard o levasse de carro, ida e volta ao banco, pelo menos diminuindo a velocidade durante boa parte daquele percurso. Só que o coronel Sartoris era cardíaco, assim quando se deu o acidente foi ele quem morreu: Bayard simplesmente saiu andando e sumiu, abandonando a mulher grávida e tudo mais, até a primavera seguinte quando ele ainda tentava matar seu tédio experimentando velocidades maiores em outros veículos inventados; dessa vez era outro avião: um tipo novo de aeronave que ele testava no campo de Dayton; dessa vez, contudo, este avião o enganou soltando as quatro asas em pleno vôo. (FAULKNER, 1999, p. 155-156)

Essa família, aos poucos, desaparece, visto que morreram todos os descendentes significativos da linhagem de Sartoris, restou o filho de Bayard e Narcisa, mas esse não leva nem o nome de John e nem de Bayard, mas chama-se Benbow Sartoris, e cede lugar aos novos. Esse desaparecimento será plenamente observado nas últimas obras, publicadas em 1957 e 1959.

A história da ascensão dos Snopes começa no romance *O povoado*. Nesse romance, primeiro da trilogia dos Snopes, estão relatadas a chegada e a ascensão dos Snopes em Frenchman's Bend, um vilarejo que fora construído sobre um lugar

que, um dia, tinha sido uma grande plantação. Essa trilogia será o fechamento da saga de Yoknapatawpha: decadência de uma sociedade e a ascensão de um novo mundo. Segundo Assis Brasil (1992, p. 201),

os frios e pragmáticos Snopes chegaram ao Sul, sem tradição e sem honra, para tomar o lugar das velhas e tradicionais famílias decadentes. Mentem, roubam, matam, não vacilam em vender os próprios parentes (*The Town*) e terminam por dirigir o povoado (*The Hamlet*), que até então se arrastava na morosidade de uma vida sem perspectivas. Está no fim a glória do velho Sul e se impõe a “civilização” dos Snopes. Eles ainda não se instalaram em Jefferson, mas já o fizeram em *Frenchman’s Bend*, vinte milhas daquela cidade.

Vejamos a descrição do povoado:

O povoado não tinha vida – o descaroador de algodão e a ferraria fechados e silenciosos, o armazém maltratado pelas intempéries; só o cavalo, imóvel e sozinho, dava algum sinal de vida e isso não porque se mexesse, mas porque lembrava alguma coisa com vida. (FAULKNER, 1997, p. 107).

O início da ascensão dos Snopes começa no momento em que os Varner lhes permitem ocupar uma fazenda para fazerem plantações e quando Jody entrega a direção do armazém a Flem Snopes. Eram comuns os arrendamentos de terras no Sul. Especialmente após a Guerra Civil, fazendeiros brancos perdiam seus títulos, ficavam endividados e não tinham outra alternativa senão o arrendamento. Várias são as vozes narrativas e são personagens que narram: Charles Mallison, Gavin Stevens e V.K. Ratliff. Flem chega ao povoado sem posses e muito rapidamente vai adquirindo bens. Logo que se casa com Eula, muda-se para Jefferson. Dentro de poucos anos sua situação muda, graças à sua falta de escrúpulos: “E Flem era um homem rico agora, presidente do banco, morando na casa que reconstruíra que eles disseram ser tão grande quanto o terminal de ônibus em Memphis” (FAULKNER, 1997, p. 82). Torna-se presidente do banco que o velho Sartoris fora presidente. Quem antecedeu Flem era filho do Major de Spain.

Na década de 40, do século XX, os Snopes já dominavam no lugar da velha aristocracia. A aristocracia Compson foi findada pelos golpes de Flem e esses golpes finais são conhecidos pela leitura do livro *A mansão*. Flem se tornara dono do que restava da propriedade dos Compsons. Portanto, é no final de *A mansão* que conhecemos a continuidade da história de Jason, de *O som e a fúria*. Ou seja, o que

aconteceu depois da fuga da sua sobrinha Quentin e da morte de sua mãe. Jason conseguiu recuperar parte da propriedade dos Compsons que fora vendida para a formação do campo de golfe, mas perdeu-a para Flem. Flem enganou-o dizendo que, se vendesse o terreno, o governo construiria um campo de golfe e poria o nome de Campo Compson. Depois de muita espera, Jason percebeu que tinha sido enganado e, ao contrário, o que foi construído foram casas padronizadas para os veteranos da Segunda Guerra Mundial e o nome oficial do empreendimento foi Loteamentos Eula, ou seja, o nome da falecida esposa de Flem.

As transformações foram acontecendo, o que evidencia o que temos caracterizado, referente ao condado de Yoknapatawpha, de um mundo social em mutação. A chegada do capitalismo e, portanto, de alguns avanços na industrialização e nos grandes investimentos econômicos pode ser constatada no fragmento que segue:

Mesmo os dois comunistas finlandeses, até aquele que não sabia falar inglês, tinham ficado ricos durante a guerra e se tornado capitalistas e investidores da Bolsa simplesmente porque ainda não tinham adquirido nenhum lugar particular suficientemente grande para colocar todo aquele dinheiro e esquecer. E quanto aos negros, a essa altura já tinham uma escola secundária mais nova e melhor, um edifício em Jefferson superior ao que tinham os brancos. Isso além de um plano de crédito para comprar automóvel e rádio e geladeira cheia de cervejas em lata pagos com o dinheiro sangrento que pelo menos não tinha preconceito [...]. (FAULKNER, 1999, p. 284-285).

A morte de Flem foi imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, pois foi logo após ela que Mink, seu primo que ficara na prisão por 38 anos, por culpa de Flem, saíra da prisão, com a ajuda de Linda, filha ilegítima de Flem. Ele saiu com um único grande objetivo: matar Flem.

1.7 A relação da saga com o estágio da experiência prática: mimese I

Feita essa exposição, devemos retomar uma das questões que destacamos no começo deste capítulo: a ficção de Faulkner como apreensão da história individual e coletiva do Sul dos Estados Unidos. Os livros que foram selecionados para serem mencionados nesta tese demonstram a formação de cidades e a

ascensão e a queda de grandes famílias; portanto, mais que nunca é a representação da sucessão da vida através do tempo. Vimos que essas questões não estão desvinculadas da experiência prática, dos acontecimentos históricos relacionados aos Estados Unidos de um modo geral e ao Sul em particular.

Vimos anteriormente, de acordo com Ricoeur, que toda composição literária, mesmo que seja inovadora – experimental no que diz respeito à nossa experiência temporal –, possui a tessitura da intriga enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação. E relacionadas a essa pré-compreensão estão as suas estruturas inteligíveis, as suas fontes simbólicas e o seu caráter temporal.

Quando falamos em ação, falamos em fins e estes remetem a motivos que evidenciam por que alguém fez ou faz alguma coisa. Se mencionamos alguém, é porque, para a concretização da ação, é preciso que haja agentes. Nesse sentido as perguntas “por quê?” e “quem” são complementares. Estas são estruturas inteligíveis tanto para o escritor quanto para os leitores.

Se tomarmos cada obra que compõe a saga do condado de Yonapatawpha isoladamente, veremos que cada uma possui uma tessitura da intriga e cada uma consegue evidenciar que a intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação. Entretanto, nesse caso, queremos considerar a saga como um todo e assim serão importantes as ações que envolvem não somente indivíduos, mas as dos grupos que estão inseridos no condado. Sendo assim, vemos que os fins e os motivos que evidenciam por que alguns homens, dentre eles, escoceses, quiseram adquirir lotes de terra no Sul dos Estados Unidos, já estão presentes na experiência prática da história do Sul dos Estados Unidos, nível de mimese I, e a tessitura da intriga da saga está enraizada nessa experiência. A história das famílias que compõem o condado de Yoknapatawpha está ligada à história dos nativos Chickasaw. Percebemos que os motivos dos brancos era a aquisição de terras para construir seus impérios econômicos e foi o que fizeram as famílias Compson, Sartoris, McCaslin, Sutpen. Os agentes são essas famílias que agiram e sofreram em determinadas circunstâncias. E a ação deles pressupõe a presença do outro, os nativos, o que resultou numa interação.

Para se estabelecer uma relação entre a compreensão narrativa e a prática é preciso analisar outra relação: a existente entre teoria narrativa e a da ação. Essa relação é dupla, pois simultaneamente é uma relação de pressuposição e de transformação. A narrativa da saga pressupõe por parte dos vários narradores e dos

seus leitores a familiaridade com os termos agente, fim, meio, circunstância, socorro, hostilidade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso etc., porque esses termos dizem respeito à experiência prática de vida. Por isso toda narrativa pode ser expressa na forma X fez algo a Z, ou seja, Ikkemotubbe, um rei americano, doou parte de suas terras a Jason Lycurgus Compson. O resultado dessa ação está relacionado ao agir e o sofrer humano e, no caso da ficção, tanto sofreram os descendentes do rei americano quanto os descendentes dos Compsons.

Mais que o conhecimento da ação que é familiar aos narradores e aos leitores, a narrativa acrescenta a essa seus traços discursivos. É a utilização desses traços que caracteriza a narrativa e a distingue de sequências de frases de ação. Esses traços estão ligados à sintaxe da narrativa e não à semântica da ação. A história narrada na saga poderia ser contada das mais diferentes formas, pois os termos relativos às ações da saga, ordem paradigmática, poderiam ter sido combinados, ordem sintagmática, numa longa sequência cronológica em uma obra apenas, em duas ou em três. Mas, ao contrário, as ações não foram organizadas cronologicamente e estão narradas em mais de dez obras que não apresentam nenhuma sequência de leitura, mas são independentes. Assim, o que tinha significação limitada na ordem paradigmática adquire nova significação a partir do encadeamento sequencial da intriga. Além disso, histórias tão heterogêneas como são as histórias das mais distintas famílias, Sartoris, Compsons, Sutpen, Snopes, convergem entre si e “operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas” (RICOEUR, 1994, p. 91). Desse modo fica evidente por que a relação existente entre a teoria narrativa e a da ação é uma relação de pressuposição e de transformação, ou seja, o conhecimento da trama conceitual é pressuposto e na combinação sintagmática a tessitura da intriga pode sofrer inúmeras transformações.

Ainda o que sustenta a relação entre a composição narrativa e a compreensão prática são os recursos simbólicos. O fato de a ação poder ser narrada deve-se ao fato de ela ser sempre “simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 1994). O caráter público do termo símbolo presume que a significação da ação é compreensível aos agentes dos relacionamentos sociais. Isso significa que a mediação simbólica, antes de aparecer na obra, já existe na compreensão prática. Os símbolos, portanto, são importantíssimos para a compreensão das ações. Assim fica compreensível por que a derrocada moral final da família

Compson está relacionada à gravidez de Candace, Caddy, fora do casamento, pois, no Sul, era inadmissível que uma jovem não fosse virgem.

A derrota da causa sulista na Guerra de Secessão não causou danos à produção literária como causou para a história político-econômica do Sul, pois a Guerra não conseguiu destruir o mito do cavaleiro do Sul que já havia se consolidado na tradição literária. As raízes desse mito estão fincadas no solo dos primeiros estabelecimentos coloniais, fundados com a vinda dos adeptos dos reis Stuarts. Eles exilaram-se na Virgínia. De acordo com Spiller (1995, p. 103),

as guerras dos Cavaleiros e dos Cabeças-Redondas que dilaceravam a Inglaterra no século XVI foram levadas para o novo continente. Os ideais cavalheirescos floresceram luxuriantemente nas planícies de plantações da Virgínia e das Carolinas, nas quais imensas propriedades eram transmitidas, durante várias gerações, aos descendentes de uma mesma família, como a de William Byrd.

Em se tratando de um processo de colonização, os conflitos vivenciados na Inglaterra no século XVI tiveram continuidade no Novo Mundo. Assim, mesmo num mundo fundado pelos ideais de igualdade, permanecem os valores de superioridades aristocráticos. Vejamos um fragmento no livro *O povoado* que evidencia essa questão:

[...] embora ela nunca tivesse insinuado nada, ele até pensou em casar com aquela Madalena bíblica, possivelmente influenciado pelo Oeste, naqueles tempos ainda muito incipiente para recompensar o individualismo, tendo por fim amenizado e depois liquidado seu provinciano fanatismo sulista-protestante em relação ao casamento e à virgindade feminina. (FAULKNER, 1997a, p. 176).

Esse trecho se refere às reflexões de Houston acerca da mulher com quem vivera sete anos e, posteriormente, abandonara para se casar com a mulher que conhecia desde a infância. Percebe-se que valores relacionados à virgindade feminina estão arraigados à consciência da personagem. É nesse sentido que Ricoeur diz que a primeira legibilidade da ação está associada ao simbolismo, ou seja, ao conhecimento pelos agentes da convenção simbólica. Nesse caso, os códigos culturais regulamentam as ações e, de acordo com as regras de comportamento, as ações dos indivíduos são apreciadas ou reprovadas. Os ideais puritanos dominavam o sul protestante, o que significa dizer que a convenção

simbólica do Sul era norteada pelo código protestante e, nesse sentido, é compreensível o quanto as ações de Flem Snopes são repudiadas pelos habitantes de Jefferson. Ele frequentava a igreja e queria ser um homem respeitado, mas suas ações eram reprovadas e, assim, era considerado um homem mau.

A população das colônias na América do Norte era formada por diversos tipos de colonos: aventureiros, órfãos, membros de várias seitas religiosas, mulheres sem posses, crianças raptadas, negros, degredados, comerciantes etc. Entretanto, não se pode negar a força do grupo puritano. A esse grupo está relacionada a crença da constituição de uma nova Canaã por um novo povo eleito por Deus. Além disso, não se pode menosprezar a importância desse grupo na educação. Com vistas a uma formação religiosa sólida, caracterizada pelo conhecimento da Bíblia, a educação desenvolvida pelos puritanos contribuiu fortemente para o desenvolvimento da nação. Em todos os documentos sobre educação fica evidente que, do ensino básico ao superior, o conhecimento da Bíblia orientou todo o projeto educacional das colônias inglesas. Seria a religião a grande meta da educação e seria ela que daria à educação o último grau de perfeição. Com o incentivo à leitura individual da Bíblia, não é difícil observar que os valores puritanos tiveram muita força nos Estados Unidos, especialmente no Sul, pois os negros, ansiosos por viverem num mundo livre e justo, abraçaram o Evangelho. As personagens Nancy, de *Réquiem por uma freira*, e Dilsey, de *O som e a fúria*, podem evidenciar isso nos limites da ficção, ou seja, no nível de mimese II. De acordo com O'Connor, dados estatísticos nos Estados Unidos demonstram quais são os grupos protestantes mais numerosos no Mississippi: primeiro os Batistas, posteriormente, os Metodistas e, por fim, os Presbiterianos.

Os caracteres temporais são o terceiro traço de pré-compreensão da ação que a obra pressupõe. A narrativa evidencia traços temporais e, nesse ponto, retomamos a estrutura discordante-concordante de Santo Agostinho, que está relacionada ao tríplice presente. Essa estrutura temporal faz parte da prática cotidiana e o modo como a obra articula-a é o nosso grande desafio nesta tese. Para observarmos o dinamismo da configuração do tempo na obra, não podemos deixar de destacar como o tríplice presente de Santo Agostinho aparece no seguinte fragmento do conto "O velho povo", inserido em *Desça Moisés*:

E enquanto falava dos velhos tempos e dos homens mortos e desaparecidos de uma outra raça diferente das que o menino conhecia, aos poucos no espírito do menino esses velhos tempos deixavam de ser velhos tempos e se tornavam parte do presente, não apenas como se tivessem acontecido ontem mas também como se ainda fossem acontecer, os homens que por eles haviam passado agora caminhando no presente, vivos, nítidos, a projetarem sua sombra verdadeira na terra que não haviam abandonado. E mais: como se alguns não tivessem acontecido ainda, e fossem surgir amanhã, até que afinal o menino tinha a impressão de que ele próprio ainda não chegara a existir; que ninguém de sua raça, nem de outra raça dominada que sua gente trouxera àquela terra, chegara até então. (FAULKNER, 1981b, p. 133).

O grande sentido da mimese I é pré-compreender o que ocorre no mundo prático e isso significa compreender a sua semântica, a sua simbólica e a sua temporalidade. Depois de feita essa compreensão é que a tessitura da intriga é construída e, portanto, a mimética textual. Assim o que Faulkner configurou na saga do condado de Yoknapatawpha já figurava no Sul dos Estados Unidos.

Conforme sabemos, a mimese II tem a função de mediar, pois se encontra numa posição entre um estágio anterior e um posterior da mimese. Mais que incluir a mimese II nessa posição é preciso compreender sua função de mediação entre o montante e a jusante da obra e essa função está relacionada ao caráter dinâmico da operação de configuração. Três são os motivos que constituem a função de mediação à intriga: ela medeia acontecimentos individuais e uma história considerada como um todo; compõe fatores heterogêneos e tem traços temporais peculiares.

Relacionados à saga, vimos que os acontecimentos individuais estão articulados aos coletivos, pois se trata de uma saga. Ela compõe fatores heterogêneos tais como agentes, fins, meios, interações, circunstâncias etc. E, finalmente, apresenta traços temporais, visto que arranca uma representação da sucessão e aparece, para o leitor, na forma de uma história a ser seguida. Nesse sentido é que a tessitura soluciona poeticamente o paradoxo da temporalidade.

A biografia de Faulkner, escrita por David Minter, e intitulada *William Faulkner, his life and work* (1992), foi construída com base no pressuposto de que há uma relação estreita entre Faulkner, o artista, e sua obra: "I try, therefore, to

present his life as a life of writing and his art as a writing or reconstituting of his life”⁴² (MINTER, 1982, “Prefácio”). Não percorreremos o estudo de Minter, mas devemos destacar como ele evidencia o interesse que Faulkner tinha pela história do Sul, bem como pela de sua família, visto que ela fazia parte da aristocracia destronada pelos capitalistas que foram gradativamente assumindo o comando da região, especialmente depois da Guerra Civil Americana que assolou o Sul. Diz Minter (1982, p. 3):

For Faulkner as for Nathaniel Hawthorne, the story of region was inseparable from the story of family. The sense of being entangled in a great web of persons and events, centering on family but extending beyond it, is everywhere present in Faulkner’s fiction, from the Sartorises to the Compsons to the McCaslins.⁴³

Na concepção de Faulkner, a tradição do artista, da região, do povo não pode ser desprezada no momento da composição da obra. Daí o seu compromisso com a história do Sul. Outro fragmento de Minter (1982, p. 79) converge para o que pensamos acerca da relação da obra de Faulkner com a história individual e coletiva do Sul:

From his own experience and from his early reading, Faulkner had absorbed a fundamental tension between familial, social, and historical forces as they bear down on individual life; and individual needs and desires both as they inspire action and as they shape the structures of the imagination.⁴⁴

Em função dessa absorção, Faulkner fez intensos estudos sobre o Sul, sobre suas tradições, sobre sua história, fato que reforça a pré-compreensão que teve sobre os acontecimentos no Sul, no que diz respeito tanto aos acontecimentos familiares quanto aos sociais e históricos.

⁴² “Eu tento, portanto, apresentar sua vida como um viver dedicado à escrita, e sua arte como a escrita ou a reconstituição de sua vida.”

⁴³ Para Faulkner, assim como para Nathaniel Hawthorne, a história regional era inseparável da história familiar. O sentido de estar preso a uma grande rede de pessoas e eventos, centrados na família, mas também indo além dela, está presente em todo lugar na ficção de Faulkner, desde os Sartoris aos Compsons até os McCaslins.

⁴⁴ A partir da sua própria experiência e de suas primeiras leituras, Faulkner tinha absorvido uma tensão fundamental entre forças familiares, sociais e históricas, quando elas ameaçam a vida pessoal; e necessidades individuais e desejos, da mesma forma, inspiram a ação e modelam as estruturas da imaginação.

De acordo com O'Connor, o bisavô e o avô de Faulkner são, indiscutivelmente, pessoas que inspiraram as personagens do Coronel Sartoris e de Bayard Sartoris, pois esses parentes de Faulkner fazem parte da lenda do Velho Sul. Além disso, de forma mais indireta, de acordo com O'Connor, a família Compson é o modelo da família de Faulkner, pois, depois de experimentar grandes glórias no passado, sofre com a decadência moral e financeira.

O bisavô de Faulkner chamava-se William C. Falkner e foi uma figura lendária. Atuou na Guerra Civil. Começou a vida pobremente, mas conseguiu adquirir uma companhia de estradas de ferro e ser membro da assembleia legislativa estadual. Foi assassinado por um ex-sócio. Foi construída uma estátua em sua homenagem e colocada em frente à sede de sua estrada de ferro. Acontecimentos semelhantes ocorreram com o coronel Sartoris. O avô chamava-se J. W. T. Falkner. Foi advogado, banqueiro e procurador-geral assistente dos Estados Unidos. De acordo com pessoas que o conheceram, era um homem digno, porém inflexível. Era surdo e tinha o temperamento irritável e explosivo, tal qual o velho Bayard Sartoris.

Relacionado ao nível de mimese I, e, portanto, às antecedentes considerações de Minter, queremos apontar para o fato de que o ficcionista pode recorrer também aos procedimentos de conexão utilizados pelos historiadores como o calendário, a sequência de gerações, os arquivos, documentos e rastros. Assim veremos que a armação da intriga que é tecida pelas respostas às perguntas “o quê”, “como”, “quem”, “em que circunstância” etc. converge para os procedimentos de conexão.⁴⁵ Esses procedimentos são denominados conectores, porque são eles que possibilitam a ligação entre o tempo vivido e o universal.

A instituição do calendário regulamenta a invenção do tempo histórico, que pode ser considerado um terceiro tempo, visto que ele está relacionado tanto à perspectiva objetiva do tempo quanto à subjetiva. Esse terceiro-tempo é apenas a sombra projetada sobre o plano da prática dos historiadores pelo tempo mítico. De acordo com Ricoeur (1997, p. 181, grifo do autor),

⁴⁵ Embora estejamos todo o tempo apontando para o entrecruzamento da história e da ficção, não desconsideramos que, apesar do entrecruzamento, há distinção entre os eventos históricos e os ficcionais. Ricoeur também não desconsidera isso. Portanto estamos de acordo com Hayden White, um historiador, que, ressaltando as peculiares de cada domínio de conhecimento, defende a semelhança e correspondência entre o discurso do historiador e o do artista. Referimo-nos aqui principalmente ao capítulo “As ficções da representação factual”, inserido no livro *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura* (2001).

é o tempo mítico que reencontramos na *origem* das exigências que presidem a constituição de qualquer calendário. Precisamos, pois, remontar até além da fragmentação entre tempo mortal, tempo histórico, tempo cósmico – fragmentação já consumada quando nossa meditação começa –, para evocarmos com o mito um “grande tempo” que *envolve*, segundo o termo preservado por Aristóteles em sua *Física*, toda realidade. A função maior desse “grande tempo” é ordenar o tempo das sociedades – e dos homens que vivem em sociedade – pelo tempo cósmico. [...]. De fato, é pela mediação do rito que o tempo mítico se revela como a raiz comum do tempo do mundo e do tempo dos homens.

O rito faz a aproximação do tempo mítico à esfera profana da vida e da ação, e o mito faz a ampliação do tempo e do espaço. O que Ricoeur retém do mito e do rito é apenas sua contribuição para a integração do tempo vivido e cósmico. Nessa integração é que os indivíduos vivem, agem e padecem. O tempo do calendário é socializado. Há três características que são comuns a todos os calendários: a primeira é um acontecimento fundador que faz abrir uma nova era. Esse acontecimento fundador é o momento axial do calendário; a segunda é o fato de o tempo, a partir do momento axial, poder ser percorrido em duas direções – antes e depois do acontecimento fundador – e a terceira característica é o estabelecimento de medidas que servem para denominar intervalos: o dia, o mês e o ano. Essas três características permitem-nos reconhecer simultaneamente semelhanças com o tempo físico, bem conhecido desde Platão e Aristóteles, e com o vivido, tematizado desde Santo Agostinho.

A semelhança com o tempo físico é percebida pelos aspectos contínuos, uniformes, lineares e segmentáveis que caracterizam também o calendário. Sendo segmentável, o tempo não despreza as relações de anterioridade e de posterioridade, mas ignora a relação entre passado, presente e futuro. No entanto, se o tempo do calendário se baseia nos fenômenos astronômicos, ele escapa a esses fenômenos quando se refere à divisão do tempo.

A reconstituição da saga do condado de Yoknapatawpha evidencia o fato de o artista fazer uso dos procedimentos do historiador. Os acontecimentos da saga podem ser organizados numa linha do tempo, o que já foi feito pelos estudiosos de Faulkner. E um dos momentos axiais mais importantes que podemos considerar é a Guerra Civil Americana. Não há dúvida de que ela é importante para dar uma posição no tempo a outros acontecimentos. As vidas das personagens são postas

no calendário e, por isso, situamos dentro do contexto da vasta história da saga o tempo de tais acontecimentos, se foram antes ou depois da Guerra Civil, antes ou depois da Primeira Guerra Mundial ou da Segunda. O aparecimento de eventos que efetivamente aconteceram no mundo prático pode ser considerado a irrupção do tempo histórico nos limites da obra de ficção.

A sequência de gerações não se apoia na escora astronômica, mas na biológica, pois ela está relacionada do ponto de vista sociológico na ligação entre contemporâneos, predecessores e sucessores e é a base em que repousa a relação entre os indivíduos. A sequência de geração pressupõe a cadeia dos agentes históricos que estão vivos, mas que sucederam os mortos. A substituição contínua dos mortos pelos vivos é o que estabelece o terceiro-tempo característico da sequência de geração. A continuidade histórica pressupõe essa substituição das gerações e, nessa substituição, está o ritmo da tradição e da inovação. A substituição das gerações na saga permite-nos acompanhar o choque entre as gerações. O coronel Sartoris tinha muita dificuldade em se relacionar com seu neto Bayard Sartoris. Os valores que norteavam a vida do velho coronel eram bastante distintos dos do neto. Da mesma forma os valores de Caddy em relação aos de mãe. Os de Quentin, filha de Caddy, eram ainda mais distintos dos da avó.

Pertencem a uma mesma geração os indivíduos que são expostos às mesmas influências e que são marcados pelos mesmos acontecimentos e pelas mesmas transformações. Disso resulta que Bayard Sartoris e seu avô não são contemporâneos, embora, a partir de certo tempo, passaram a viver no mesmo tempo histórico. Esse sentimento de pertença a uma geração está ligado ao fato de receberam uma orientação comum. Na sequência das gerações há um cruzamento entre a transmissão da orientação e a abertura às novas possibilidades de vida. É no encadeamento das gerações que se pode perceber o caráter dialético da dinâmica social. E, nesse sentido, conforme veremos no capítulo três, quando tratarmos da memória coletiva, há a existência simultânea de valores em cada tempo histórico, porque as gerações, ao mesmo tempo em que se substituem, vivem simultaneamente. De acordo com Ricoeur (1997, p. 192),

a simultaneidade não é algo de puramente instantâneo; ela relaciona o desdobramento de duas durações [...]. Um fluxo temporal acompanha outro, enquanto eles duram juntos. A experiência do

mundo compartilhado baseia-se aqui numa comunidade tanto de tempo quanto de espaço.

Por isso não é simples traçar uma fronteira entre a memória individual e a coletiva, que se refere ao passado que é histórico. Antes do nascimento de algumas personagens da saga já existia o mundo dos seus predecessores. O conhecimento desse mundo foi dado pelas narrativas recolhidas dos antepassados. Vejamos um exemplo do livro *Absalão, Absalão* (FAULKNER, 1981a, p. 11):

Quentin crescera com essa história; os nomes variavam e eram quase sempre inumeráveis. Sua infância fora repleta deles; seu próprio corpo parecia um corredor vazio ecoando aqueles sonoros nomes derrotados; ele não era um indivíduo, uma pessoa, era uma comunidade inteira, uma caserna povoada de fantasmas obstinados e saudosos do passado, ainda se restabelecendo, mesmo quarenta e três anos depois [...] – Mas por que me contar tudo isso? – ele perguntou ao pai naquela tarde.

A história que Rosa Coldfield conta para Quentin já era conhecida por ele por meio de seu pai. Seu pai conhecia a história por intermédio do coronel Compson, avô de Quentin. Este foi o amigo mais íntimo de Sutpen e, por certo, quem mais ouvia suas confidências. Nesse sentido, “a memória do antepassado está em intersecção parcial com a memória de seus descendentes, e essa intersecção se realiza num presente comum” (RICOEUR, 1997, p. 193).

Os últimos instrumentos de pensamento utilizados pelo historiador – e que também podem ser utilizados pelo artista, e realmente foram utilizados por Faulkner – são os arquivos, os documentos e rastros. Ricoeur recorre à *Encyclopaedia Universalis* e à *Encyclopaedia Britannica* para definir melhor o que vem a ser arquivo. Da leitura das definições, ele isola três características: os arquivos são um corpo organizado de documentos, de registros; os arquivos são resultado de atividade institucional ou profissional; são produzidos ou recebidos por entidades. O grande objetivo do arquivamento é a conservação, a preservação de documentos.

A noção de documento dá apoio, garantia, a uma história que é contada. “Esse papel de garantia constitui a prova material, o que em inglês é chamado de ‘evidence’, da relação que é feita de uma seqüência de acontecimentos” (RICOEUR, 1997, p. 197-198). Dessa forma, é possível pensar a historiografia contemporânea como uma ampliação da memória coletiva.

Para finalizarmos este capítulo, devemos examinar a questão da inovação e da sedimentação das obras de arte para compreendermos que, mesmo no romance moderno, marcado por grandes experimentações formais, permanece a pertinência do conceito de intriga. Assim veremos que é necessário considerar que a exposição feita por Ian Watt (2007), no seu consagrado estudo sobre o surgimento do romance, embora se refira aos romances produzidos no século XVIII, não deve ser relegada quando o objeto de estudo é a obra de Faulkner. Por mais que houvesse uma inovação na produção ficcional de Faulkner, ela permanece ligada aos paradigmas que instituem a tessitura da intriga. E por mais que os episódios não sejam postos na dimensão configurante na ordem cronológica, não é possível deixar de pressupor a sucessão desses episódios de acordo com a ordem do tempo ligada aos acontecimentos físicos, conforme pudemos evidenciar com os eventos gerais da saga.

Para compreendermos como a obra de Faulkner ainda pode ser pensada a partir das reflexões de Watt, vamos apontar algumas considerações dele. Ian Watt procurou identificar as condições, do ponto de vista literário e social, que propiciaram a ascensão desse gênero. Seria o romance uma forma literária nova? Se sim, em que ela se difere das grandes narrativas do passado? Para a realização do seu estudo, Watt toma como ponto de partida três romancistas ingleses: Defoe, Richardson e Fielding. Para Watt, é preciso, inicialmente, ter uma boa definição do que sejam, efetivamente, as características de um romance, visto que tanto Richardson quanto Fielding se consideraram criadores de uma nova forma literária, embora nem eles, nem seus contemporâneos, soubessem definir em quais aspectos esse novo gênero diferia dos do passado.

O termo romance somente se consagrou no final do século XVIII, e estudiosos desse gênero têm sido unânimes em considerar o realismo como a diferença fundamental em relação às formas anteriores. O termo realismo, segundo Watt (2007, p. 12), foi definido, pela primeira vez, em 1865 para “denotar a *vérité humaine* de Rembrandt em oposição à *idéalité poétique* da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1865, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty”. Essa questão do realismo como uma característica inerente ao romance diz respeito ao fato de o romance procurar retratar todo e qualquer tipo de experiência humana; na realidade, “o realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT,

2007, p. 13), o que significa dizer que, mais que qualquer outra forma literária, o romance aponta para o problema da relação entre a obra literária e a realidade circundante, daí a relação entre os níveis de mimese I, II e III.

Uma vez que Watt estava em busca das condições sociais e literárias que propiciaram a ascensão do romance, devem-se evidenciar as considerações que ele fez a esse respeito. Segundo ele, o gênero surgiu na era moderna, período em que as orientações intelectuais se afastaram da herança clássica e medieval. Sobre essa questão, vejamos suas afirmações:

Certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos: tem suas origens em Descartes e Locke e foi formulado por Thomas Reid em meados do século XVIII. Mas a idéia de que o mundo exterior é real e que os sentidos nos dão uma percepção verdadeira desse mundo não esclarece muito o realismo literário; como praticamente todas as pessoas em todas as épocas se viram forçadas, de um modo ou de outro, a tirar alguma conclusão sobre o mundo exterior a partir da própria experiência, a literatura em certa medida sempre esteve sujeita à mesma ingenuidade epistemológica. Além disso, os princípios característicos da epistemologia realista e as controvérsias a eles ligadas são em geral demasiado especializados na natureza para ter grande relação com a literatura. A importância do realismo filosófico para o romance é muito menos específica; trata-se da postura geral do pensamento realista, dos métodos de investigação utilizados, do tipo de problema levantado. (WATT, 2007, p. 14).

O que se observa é que há analogias entre as particularidades do realismo filosófico e as do gênero romance. Essas analogias dizem respeito à individualização das personagens, e esta só pode ocorrer se houver a existência de um local particular do espaço e do tempo; daí a detalhada apresentação do ambiente. Esse princípio de individuação, Watt encontrou-o em Locke. De forma resumida, pode-se dizer que houve uma definição mais sistematizada dos elementos da narrativa: personagens, espaço, tempo e enredo. Na busca das analogias entre o realismo filosófico e o gênero romance, além de Locke, Watt fez menção, também, a Descartes, Hume e Newton.

Segue-se, portanto, que o realismo diz respeito ao método formal utilizado pelo romance e se refere à incorporação da visão circunstancial da vida. Desse percurso traçado por Watt, nos interessa afunilar a discussão e nos deter nos aspectos relacionados ao tempo. Este, na literatura anterior ao romance, era atemporal; segundo Watt (2007, p. 22),

na Grécia e em Roma a filosofia e a literatura receberam profunda influência da concepção platônica segundo a qual as Formas ou Idéias eram as realidades definitivas por trás dos objetos concretos do mundo temporal. Essas formas eram concebidas como atemporais e imutáveis e, assim, refletiam a premissa básica e sua civilização em geral: não aconteceu nem podia acontecer nada cujo significado fundamental não fosse independente do fluxo do tempo. Tal premissa é diametralmente oposta à concepção que se impôs a partir do Renascimento segundo a qual o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem.

Conforme vimos, a moderna noção de tempo, de acordo com Watt, começou a permear as muitas áreas do pensamento, dentre elas a literatura, e essa noção de tempo está ligada às ideias de Newton e de Locke: processo temporal possui um sentido de duração mais lento e mecânico, determinado com precisão suficiente para medir a queda dos objetos ou a sucessão dos pensamentos. Essa noção moderna de tempo foi encontrada, por Watt, nos três ficcionistas ingleses: Defoe, Richardson e Fielding. Por exemplo, em *Moll Flanders* é apresentado o quadro da vida individual numa perspectiva mais ampla como um processo histórico e numa visão mais estreita, o que evidencia o processo desenrolando-se contra o pano de fundo dos pensamentos e das ações mais efêmeras. Tudo isso há em Faulkner, porém, simultânea à concepção de tempo mecânica, numa perspectiva newtoniana, há nas suas obras o que se pode chamar de embaralhamento do tempo, o que resulta na representação do tempo como singular plural, ou seja, ele é ao mesmo tempo linear, sucessivo e simultâneo. Para essa constatação é que selecionamos Aristóteles e Newton em oposição a Einstein e Bergson. Embora sejam concepções distintas, elas não se excluem, visto que o tempo na sua complexidade é singular plural.

CAPÍTULO 2

O TEMPO INCORPORADO À ESTRUTURA NARRATIVA: PEDAÇOS DE UM ESPELHO PARTIDO

No decorrer do capítulo anterior, fizemos alguns questionamentos a respeito do tempo e vimos a complexidade que a discussão desse tema engendra. Destacamos alguns estudiosos que refletiram sobre o tempo e construímos um quadro geral das concepções objetivistas e subjetivistas. Diante das constantes aporias, ou seja, diante da impossibilidade objetiva de obtenção de respostas concernentes a indagações filosóficas referentes ao tempo, apontamos que a narrativa ficcional, por meio do entrecruzamento com a narrativa histórica, é uma solução poética para a aporética do tempo. Do ponto de vista teórico sobre a relação entre narrativa e tempo, Ricoeur foi nossa base de sustentação. Para tratar essa questão, esse teórico estabeleceu uma relação entre a antítese agostiniana, *distentio* e *intentio*, e a aristotélica, *muthos* e *peripeteia*. Para ele, o conceito de tessitura da intriga (*muthos*) é a réplica invertida da *distentio animi*. De Aristóteles dois conceitos foram fundamentais a Ricoeur: *muthos* e mimese. Ricoeur, com vistas nos rastros deixados na *Poética*, amplia o conceito de mimese, porque o sentido da expressão mimese praxeôs se encontra ligado tanto ao campo real, pela ética, quanto ao imaginário, pela poética. Nesse sentido, a mimese, mais que a função de ruptura, tem a função de ligação, pois ela faz a transposição metafórica do campo prático pela tessitura da intriga. Daí que o termo mimese tem uma referência que antecede a composição artística, mimese I, que se distingue de mimese II, que é a composição literária propriamente dita. Além disso, Ricoeur ressalta que a obra não se finaliza em si mesma, mas abre-se ao leitor e este é o nível de mimese III.

Com base nessa teoria, apontamos a relação que a saga criada por Faulkner tem com a história do Sul dos Estados Unidos, ou seja, ressaltamos a relação entre mimese I e mimese II com base na tessitura da intriga da saga. No ponto a que chegamos, queremos apontar que essa relação se dá não somente nos limites da tessitura da intriga, mas também nos limites da construção estrutural da narrativa. Embora nossos olhos estejam presos na estrutura imanente da obra, nível de mimese II, não deixaremos de fazer a mediação que essa estrutura faz com o mundo e com o leitor. Nossa base teórica para apreensão da construção da

narrativa, com vistas à captação da configuração do tempo, serão os pensamentos de Gérard Genette e Robert Humphrey.

2.1 A incorporação do conceito de estrutura

Na obra *O som e a fúria*, conforme veremos, a configuração do aparecer do tempo mostra-o tanto de forma sucessiva quanto de forma simultânea. Tanto a história quanto a arte em geral e o romance em particular incorporaram a simultaneidade das ciências sociais. Na arte em geral e no romance em particular, essa simultaneidade foi incorporada por meio de técnicas que também são utilizadas no cinema. A arte cinematográfica é caracterizada pela justaposição de imagens ou montagem e o movimento da imagem cinematográfica demonstra que espaço e tempo são inseparáveis.⁴⁶

A obra literária de William Faulkner é considerada uma das obras mais complexas da literatura ocidental.⁴⁷ O interesse pelo estudo de uma obra que foi estudada de forma tão pormenorizada surgiu não somente em função da sua complexidade narrativa, do modo que as histórias são contadas, mas também, conforme vimos no capítulo anterior, em virtude da história que é contada.

O ato de narrar é algo presente em vários momentos da vida humana. Apesar dessa evidência, a definição do que seja narrativa não tem sido tarefa fácil, pois muitos estudiosos têm apresentado definições que são circulares e, portanto, não conceituam o termo de forma apropriada. Embora haja dificuldades nessa

⁴⁶ Por já termos apontado a questão da simultaneidade/justaposição no romance é preciso, em rápidas considerações, apontar a ideia obsoleta da oposição entre artes espaciais e artes temporais. Essa oposição se deu inicialmente em função dos meios distintos das artes plásticas e da poesia: o espaço para as cores e as figuras e o tempo para os sons articulados. Essa distinção ficou consagrada e foi realizada por Lessing, em uma obra intitulada *Laocoonte* (1998). No que se refere à experiência perceptiva, tempo e espaço nas obras de arte possuem relações permeáveis e não se excluem. Nas artes visuais, embora estejamos diante de algo estático, é necessário o movimento perceptivo do olhar. Da mesma maneira, a contemplação das artes temporais exige certa espacialidade. Por causa dessa permeabilidade, o que se pode afirmar é que há a dominância do tempo na música e na literatura e, portanto, nesse caso, a espacialidade é virtual e há a dominância do espaço nas artes plásticas e, ao contrário, nesse caso, a temporalidade é virtual. Desde meados do século XIX, as realizações artísticas demonstraram que é possível haver translações e combinações. Em função disso, perceberemos o dinamismo temporal nas artes plásticas, como é o caso do cubismo, que antecipa as técnicas cinematográficas, e os efeitos de simultaneidade nos textos poéticos e nos romances.

⁴⁷ Faulkner, de acordo com Warren Beck (1966), foi o ficcionista americano mais duramente criticado por causa de seu estilo. Embora algumas críticas fossem justas, segundo esse crítico, as falhas estilísticas de Faulkner devem ser repensadas, reavaliadas e é isso que ele faz no seu ensaio

definição, há certo consenso no que diz respeito à natureza dual da narrativa: dela fazem parte o que se conta (*story/histoire*) e o modo como se conta (*discourse/discours*), e aos seus elementos: tempo, espaço, personagens, narrador e enredo. Entretanto, o olhar analítico reorganiza esses elementos de formas distintas e, por isso, a discussão de cada uma dessas questões leva a vários desdobramentos. No que concerne aos elementos da narrativa, este trabalho tem se proposto a abordar questões relacionadas ao tempo. Para discutir este problema do ponto de vista narrativo, escolhemos um autor, já apontado anteriormente, que dedica parte de seus estudos a ele: Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1979). Em meio à discussão empreendida por Genette.

Genette propõe-se a estudar a organização da narrativa, a partir de sua descrição estrutural. Nessa perspectiva, aborda o problema da distinção e interdependência dos conceitos de mimese e de diegese e faz considerações sobre o seguimento narrativo, sobre seus processos e efeitos, em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. O teórico propõe-se a compreender a obra de Proust por meio da observação dos processos de encadeamento do relato que a compõe. No prefácio, explicita seu método e deixa claro que não poucas vezes se distanciará do seu objeto de análise, *Em busca do tempo perdido*, para fazer considerações mais gerais, visto que seu trabalho aponta para uma inter-relação entre a crítica e a teoria, nesse caso teoria da narrativa ou narratologia. Nesse ponto, seu objeto de estudo não seria mais que uma fonte de exemplos que ilustra uma poética narrativa e, portanto, perderia seus traços inerentes para dar lugar às leis do gênero, o que seria colocar a análise crítica a serviço da teoria,⁴⁸ embora num primeiro momento quisesse pôr a teoria a serviço da crítica. Dessa relação entre crítica e teoria, ele propõe seu método de análise:

[...] tenho, pois, que reconhecer que, de facto, procurando o específico, encontro o universal, e que ao querer pôr a teoria ao serviço da crítica ponho sem querer a crítica ao serviço da teoria. Este é o paradoxo de toda a poética, e também, sem dúvida, o de toda a actividade de conhecimento, eternamente dilacerada entre dois incontornáveis lugares comuns, que não há objectos senão singulares, nem ciência senão do geral; sempre reconfortada, todavia, e como que magnetizada por essa outra verdade, um pouco

“William Faulkner’s style”. Defeitos, se observados dentro do contexto do significado geral da obra, podem deixar de ser defeitos e, mais que isso, podem reiterar o significado geral.

⁴⁸ No nosso caso, usaremos somente a teoria em favor da crítica.

menos difundida, de que o geral reside no coração do particular, e, logo, – contrariamente ao preconceito comum – o conhecível no coração do mistério. (GENETTE, 1979, 21).

Na introdução, Genette começa por salientar três noções distintas do que seja narrativa. A primeira, mais comum e mais propagada, é, por ele, denominada narrativa. Esta é o enunciado narrativo ou discurso oral que aborda a relação de um ou de vários acontecimentos. A segunda, menos divulgada, mas mais aceita entre os teóricos da narrativa, diz que “a narrativa designa a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (GENETTE, 1979, p. 24). Por fim, a terceira, que é a mais antiga, designa narrativa como um acontecimento, mas não aquele que se conta, mas aquele “que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo” (GENETTE, 1979, p. 24).

Para a realização do seu estudo, Genette se baseia na primeira noção de narrativa, que é o enunciado narrativo ou discurso oral que aborda a relação de um ou de vários acontecimentos. Entretanto, a sua análise apontará tanto para o discurso e os acontecimentos que relata, portanto, aponta para a segunda noção de narrativa, quanto para o mesmo discurso e o ato que o produz, nesse caso real ou fictício, e, nesse ponto, aponta para a terceira noção.⁴⁹ Feitas essas distinções, Genette passa a nomear com termos não ambíguos cada um dos elementos que compõem a realidade narrativa. Assim denomina como “*história* o significado ou conteúdo narrativo [...], *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o acto narrativo produtor” (GENETTE, 1979, p. 25, grifo do autor). Depois disso, deixa explícito que seu objeto de estudo é a narrativa no sentido restrito que atribuiu ao termo, visto que o discurso narrativo é o único que permite a análise textual, e história e narração somente podem ser conhecidas por intermédio da narrativa.

Entretanto, não deixará de apontar para o estudo das relações que há entre narrativa e história, entre narrativa e narração e entre história e narração. Esse

⁴⁹ Da mesma forma, basear-nos-emos na primeira noção de narrativa e também apontaremos para o discurso, somente até o ponto que converge para nossa investigação, que é o tempo. Os acontecimentos que relata, ou seja, a história, apontamos no capítulo anterior, mas ainda faremos menção a ela quando estivermos falando de memória coletiva.

posicionamento de Genette o faz propor uma nova divisão no seu campo de pesquisa e, nesse momento, recorre à divisão feita, em 1966, por Tzvetan Todorov, quanto à classificação dos problemas que envolvem a narrativa. De acordo com a divisão de Todorov são três as categorias de problemas da narrativa: a do tempo, a do aspecto e a do modo. Dessas categorias, Genette considera, sem correções, a do tempo, que se refere às deformações temporais, o que quer dizer às infidelidades à ordem cronológica dos acontecimentos, e às “relações de encadeamento, de alternância ou de 'encaixe' entre as diversas linhas de acção constitutivas da história” (GENETTE, 1979, p. 2, grifo do autor). As categorias do aspecto e modo, Genette incorpora-as em uma única categoria, que concerne às modalidades de representação.

Com essa distinção da divisão de Todorov, que toma como ponto de partida, Genette (1979, p. 28-29) afirma que, uma vez que toda narrativa, mesmo a mais complexa e extensa, é uma “produção linguística que assume a relação de um ou vários acontecimento(s), é talvez legítimo tratá-la como o desenvolvimento, tão monstruoso quanto se queira, dado a uma forma verbal, no sentido gramatical do termo: a expansão de um verbo”. Sendo assim, “eu escrevo” seria, para ele, forma mínima de narrativa e as grandes obras não fariam nada mais do que ampliá-la.

Dessa constatação resulta, segundo esse teórico, a organização – a formulação – dos problemas da análise do discurso narrativo com base nas categorias peculiares à gramática do verbo que estão classificadas em três divisões fundamentais: a do tempo, a dos modos e a da voz. A primeira está relacionada às relações temporais entre narrativa e diegese; a segunda às modalidades de representação e a terceira, à situação, ou instância, da narrativa e, portanto, ao narrador e ao destinatário.

Essas três divisões definem a distribuição dos capítulos do livro de Genette. Os três primeiros capítulos se referem ao tempo e aos seus desdobramentos: ordem, duração e frequência. O quarto se refere ao modo e o quinto à voz. O estudo do tempo e o do modo funcionam ao nível das relações entre história e narrativa e o da voz designa ao mesmo tempo as relações entre narração e narrativa e entre narração e história. Este trabalho pretende tratar somente das manifestações do tempo e, mais especificamente, da sua ordem. Portanto, embora tenhamos dado o panorama geral da construção do livro de Genette, deter-nos-emos especificamente no seu primeiro capítulo.

O primeiro capítulo, intitulado “Ordem”, inicia-se com a constatação de que a narrativa é uma sequência duplamente temporal, pois há o tempo da coisa contada, tempo do significado, da história, e o da narrativa, tempo do significante. Essa dualidade, além de tornar possíveis as diversas distorções temporais das narrativas, faz-nos observar a transformação de um tempo em outro tempo.

A dualidade temporal, ou seja, o tempo da história e o da narrativa, é um traço peculiar não somente em textos literários, mas em narrativas de um modo geral como a cinematográfica e a oral. Entretanto, na narrativa literária há uma particularidade, visto que não pode ser apreendida senão no tempo da leitura. O que significa dizer que o texto narrativo não possui outra temporalidade além da da leitura, assim o tempo da narrativa não é mais que um “pseudotempo”⁵⁰ (GENETTE, 1979, p. 33). Feitas essas considerações, Genette salienta que estudará as relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa no que concerne às determinações que ele considera essenciais: “as relações entre a *ordem* temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa” (GENETTE, 1979, p. 33, grifo do autor). Será sobre essa questão que nos deteremos, mas Genette prossegue seu estudo e descreve as relações entre a duração variável desses acontecimentos e a pseudoduração, ou seja, a extensão do texto e as relações de frequência, vale dizer, as relações entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa.

2.2 A ordem temporal na narrativa

O estudo da ordem temporal de uma narrativa não é senão o confronto entre a disposição dos acontecimentos no discurso narrativo e a ordem de sucessão desses acontecimentos na história. Esse confronto nem sempre é possível, visto que em algumas obras a referência temporal é embaralhada de propósito, mas, quando é possível, os índices temporais são explicitados pela própria narrativa ou pode ser inferida de alguns indícios que não são postos de forma direta, explícita. Na narrativa tradicional, clássica, a reconstituição da ordem dos acontecimentos é sempre possível de ser feita porque o discurso narrativo sempre aponta que houve a

⁵⁰ Consideramos aqui a riqueza das considerações teóricas de Ricoeur em oposição à consideração de um pseudotempo de Genette. Mais que um pseudotempo, o que temos defendido é que a

inversão da ordem dos acontecimentos. Não é o que ocorre no romance moderno, pois nele as indicações temporais às vezes não são dadas, ou, se são, não são dadas de forma simples de maneira a facilitar a reconstituição da ordem temporal pelo leitor.

A discordância entre a ordem da história e a da narrativa é nomeada por Genette de anacronia. A existência de anacronias implicitamente aponta para uma forma de grau zero, que seria a coincidência total entre o tempo da narrativa e o da história, mas esse grau zero é muito mais hipotético do que real. Diretamente ligado tanto à questão temporal quanto à questão dos modos de narrar, está o início *in medias res* que, segundo Genette, inaugura a nossa tradição ocidental com a obra *Ilíada*, de Homero. Dessa forma, a anacronia não é uma invenção moderna, mas é um dos recursos tradicionais da narração literária. Para sistematização do seu estudo, Genette cita fragmentos de algumas obras, como, por exemplo, da *Ilíada*, de Homero, e *Jean Santeuil*, de Proust, mas dos exemplos utilizados por Proust, faremos menção apenas dos de *Em busca do tempo perdido*, que nos servirá de base para nosso estudo sobre *O som e a fúria*, de Faulkner.

Genette identificou na obra de Proust diversas relações temporais possíveis: retrospectões subjetivas e objetivas, antecipações subjetivas e objetivas; às retrospectões ele chamou de analepses; às antecipações, de prolepses. À convenção do começo *in media res* se acrescentou aos romances essas retrospectões e antecipações. Para dinamização das questões teóricas levantadas por ele, fez uma minuciosa análise de um fragmento retirado de *Sodoma e Gomorra*. O fragmento refere-se à noite em que Marcel estava na casa do príncipe de Guermantes. Esta análise ainda se encontra em um nível micronarrativo. A análise temporal foi feita inicialmente pela enumeração dos segmentos, segundo as mudanças de posição no tempo da história e, em seguida, foram estabelecidas as relações que unem os fragmentos. Depois dessa análise, Genette põe de lado esse nível e considera a estrutura temporal de *Em busca do tempo perdido* nas suas grandes articulações.

De uma forma geral a estrutura cronológica de *Em busca do tempo perdido* refere-se a acontecimentos que são anteriores ao nascimento do herói e a acontecimentos referentes à sua infância, adolescência, vida adulta e velhice.

narrativa configura as concepções de tempo discutidas dentro de uma perspectiva fenomenológica e, por isso, se apresenta como uma solução poética para a aporética do tempo.

Porém, a narrativa proustiana é inaugurada por um movimento vasto de vaivém com base em uma posição-chave: a velhice do narrador, suas insônias, momento da escrita narrativa. Isso faz com que sua velhice exerça a função de uma espécie de obrigatória estação. Do vaivém à posição-chave, Genette enumera dez grandes segmentos que dão conta do difícil começo da obra. O primeiro segmento diz respeito a um acontecimento difícil de datar que está relacionado à velhice do narrador, portanto, à sua insônia; o segundo ao seu drama de deitar-se, relacionado à falta do beijo da mãe, impedida de concretizá-lo em função da visita de Swann; o terceiro reconduz ao seguimento da insônia; o quarto é o episódio da madalena, que restitui parte da sua infância; o quinto se refere ao segundo regresso a Combray, portanto à sua infância, mas esse relato é mais vasto e cobre a totalidade da infância; o sexto é um retorno ao segmento da insônia e serve para dar um salto a um momento mais antigo de todos que se refere a acontecimentos anteriores ao nascimento do herói e está relacionado ao sétimo segmento: o amor de Swann; o oitavo é, novamente, o da insônia, que abre nova analepse que tem por função somente anunciar outro segmento, o nono: evocação do quarto de Marcel em Balbec; finalmente, o décimo se refere à adolescência parisiense. A partir do décimo segmento, a narrativa se torna praticamente regular.

Portanto, da posição-chave, sua velhice, com sua variante ligada ao episódio da madalena, as lembranças comandam a narrativa na sua totalidade. O regresso a essa posição-chave finaliza a partir da evocação da adolescência parisiense de Marcel, nono segmento. Embora esse segmento esteja subordinado à atividade memorial geral do sujeito que tem insônias, e, portanto, é também uma analepse, esta se mantém aberta e sua extensão confunde-se com a obra em sua totalidade. Esse retorno à posição-chave é essencial para a concretização da dificuldade de começo existente nessa obra. Mas, para Genette, essa dificuldade não é a particularidade dessa obra de Proust, visto que começos complexos podem ser notados na tradição narrativa, desde a *Ilíada* com seu começo *in media res*. A singularidade dessa obra diz respeito à multiplicação das instâncias memoriais e, por consequência, à multiplicação dos começos. Genette identificou sete começos distintos e somente por intermédio desse último é que a narrativa prosseguirá seu curso, mas, nessa sequência cronológica, existirão inúmeras analepses e prolepses, umas de menor relevância, outras bastante complexas e outras bastante sutis.

Abordar o problema da anacronia significa considerar que há uma espécie de sintaxe narrativa, pois não há anacronia que não se constitua em uma narrativa subordinada à outra, à primeira, ou à principal.⁵¹ Na classificação de Genette, há três tipos de analepses: a externa, a interna e a mista. Na externa, o alcance total é exterior à da narrativa principal; na interna, o alcance é interno ao da narrativa principal, e na mista, ponto de alcance é anterior e o de amplitude posterior ao começo da narrativa principal.

As analepses internas foram divididas em heterodiegéticas completivas e homodiegéticas repetitivas. Nas primeiras, o conteúdo é diferente da narrativa principal e, portanto, tem a função de preencher uma lacuna anterior. As segundas fazem alusões ao próprio passado. Há nesse último caso uma relação mais complexa entre presente e passado, pois as lembranças podem desencadear outras interpretações para os fatos ocorridos e isso é uma das importantes funções da analepse. Nesse sentido há aqui uma oposição entre narrativa inocente e a sua verificação posterior.

As analepses internas e externas foram divididas pela determinação do alcance delas. Já as mistas são determinadas pela característica da amplitude. Assim, elas são divididas em parciais e completivas. As primeiras dão ao leitor uma informação isolada, mas necessária, elas finalizam-se com uma elipse e não alcançam a narrativa principal e as segundas estão ligadas à prática do começo *in media res* e, nesse caso, recupera um antecedente narrativo, mas religa-se à narrativa principal.

Numa narrativa tradicional, as marcas de ligação das analepses em relação à narrativa principal são perceptíveis, mas a narrativa proustiana evita essas ligações: “quer dissimulando o termo da analepse naquela espécie de dispersão temporal que é própria da narrativa iterativa [...], quer fingindo ignorar que o ponto da história em que a analepse termina já tinha sido atingido pela narrativa” (GENETTE, 1979, p. 64). Disso resulta uma ruptura com as normas mais fundamentais da narração, pois a narrativa não reconhece mais suas marcas, uma vez que, por

⁵¹ Nesse ponto, percebemos que há convergência para o que Ricoeur chama de traços discursivos da narrativa. Estes não pertencem à semântica da ação, pois são traços sintáticos. São esses traços que caracterizam uma narrativa e a distanciam de uma simples sequência de frases de ação. A compreensão de uma narrativa pressupõe a compreensão das regras que governam a sua ordem sintagmática que se opõe à paradigmática.

audácia ou por negligência, a narrativa analéptica não se junta à narrativa principal e prolonga-se indefinidamente.

Depois de classificar as analepses, Genette classifica as prolepses, ou seja, as antecipações narrativas. Segundo ele, esse recurso é menos frequente na tradição narrativa ocidental e é mais próprio nas narrativas narradas em primeira pessoa, visto que, em se tratando de retrospectões, o narrador pode facilmente aludir ao futuro e à situação presente. *Em busca do tempo perdido* é uma obra singular no que diz respeito ao uso da prolepse e, por isso, segundo Genette, constitui-se numa obra privilegiada para seu estudo. As prolepses são divididas em externas e internas e as internas em completivas e iterativas.

As externas demonstram a intensidade da recordação atual que, de alguma forma, autentica a narrativa do passado. Elas são marcadas por expressões do tipo “agora a vejo”, “e hoje” etc. Além disso, é esse tipo de expressão proléptica que possibilita a fusão entre o que é contado e a instância da narração, por isso, essas antecipações se relacionam não somente à temporalidade da narrativa, mas também à voz. As prolepses internas põem em evidência a mesma questão relacionada às analepses do mesmo tipo, ou seja, a da “interferência, do eventual duplo emprego da narrativa primeira e daquela que assume o segmento proléptico” (GENETTE, 1979, p. 69). As internas completivas, assim como as analepses, preenchem lacunas e as internas iterativas repetem um segmento narrativo que será narrado posteriormente e, portanto, estão relacionadas à questão da frequência narrativa. As prolepses de um modo geral, assim como as analepses do mesmo tipo, dizem respeito a breves alusões acerca do que, posteriormente, será contado numa sequência e não devem ser confundidas com o que Genette chama de “esboços” que são marcos de espera sem antecipação. No final do tópico que trata das prolepses, Genette (1979, p. 76) evidencia as marcas delas tanto para abri-las quanto para fechá-las: tais como “para antecipar”; “para antecipar algumas semanas”; “para voltar atrás”; “mas, depois desta antecipação, voltemos”.

O estudo de Genette se limita à descrição estrutural da narrativa e, portanto, suas considerações sobre o tempo não alcançam discussões filosóficas e nem levam em conta o tempo vivido.⁵² A escolha desse teórico foi feita porque

⁵² Também não se ocupa com o sistema de relações verbais. Essa também não é nossa preocupação, embora tenhamos consciência da importância dessa questão que não foi deixada de

consideramos que a análise dos segmentos da narrativa nos permite entrever a fusão temporal que existe na obra, visto que segmentos de distintos momentos temporais são justapostos sem nenhuma referência de mudança temporal. Esses procedimentos que criam a ilusão de simultaneidade, aliada à sucessão que é inseparável da manifestação linguística, seja oral, seja escrita, mimetizam o funcionamento da mente humana e deixam entrever a concepção de tempo singular/múltiplo, discutida no primeiro capítulo. Entretanto, neste trabalho, com base na ampliação do conceito de mimese e considerando que este tem a função de ligação, uma vez que estabelece a transposição metafórica do campo prático pela tessitura da intriga, conforme vimos no primeiro capítulo, e pela construção formal, conforme veremos neste capítulo, queremos ultrapassar a aridez e a ausência de vida da mera descrição estrutural e tomar o tempo como categoria filosófica e como sentimento vivido. Nesse ponto, estamos ainda de acordo com as considerações de Ricoeur quando aponta que os níveis de leitura crítica de uma obra devem apreender tanto a configuração estrutural da obra quanto a visão de mundo e experiência temporal que essa configuração projeta para fora de si. Assim, o nosso posicionamento demonstrará que a concepção de tempo tem a ver com a questão da concepção de mundo do indivíduo. Mas, neste momento, deter-nos-emos na obra *O som e a fúria*, com base nas considerações de Genette.

2.3 Sons, cheiros e objetos que perturbam

Em 16 de abril de 1947, Faulkner respondeu a uma série de questionamentos feitos por alguns estudantes na Universidade do Mississippi. Dentre as várias perguntas foi feita uma que se referia à gênese das ideias iniciais das histórias. Faulkner respondeu da seguinte maneira: “It depends. *The Sound and the Fury* began with the impression of a little girl playing in a branch and getting her panties wet. This idea was attractive to me, and from it grew the novel”⁵³ (RASCOE, 1999, p. 66-67). Nas suas conversas com Jean Stein, encontramos essa ideia bem mais desenvolvida. Faulkner, inúmeras vezes, declarou que *O som e a fúria* é o seu

lado por Ricoeur. Ele faz essa discussão no Tomo II, no capítulo “Os jogos com o tempo” (p. 109-179).

⁵³ “Depende. *O Som e a Fúria* começou a partir da minha impressão sobre uma garotinha brincando sobre um galho e molhando a calcinha. Esta ideia me atraiu, e a partir dela surgiu o romance.”

romance favorito. Sobre esse romance assim ele diz:

Escrevi-a⁵⁴ cinco vezes diferentes, tentando contar a estória, tentando livrar-me do sonho que poderia continuar a me angustiar até que eu o fizesse... Ela começou com um quadro mental. Não percebi, na época, que ele era simbólico. O quadro representava os lamacentos fundilhos das calças de uma menina em uma pereira, da qual ela podia ver, através de uma janela, onde o funeral de sua avó estava sendo realizado... Tinha já começado a contar a estória através dos olhos da parva menina, quando senti que seria mais efetiva se contada por alguém capaz somente de saber o que estava acontecendo mas não o motivo. Vi que ainda não tinha contado a estória. Tentei fazê-lo novamente, contando a mesma estória através dos olhos de um outro irmão. Ainda não foi desta vez. Conteí-a, pela terceira vez através dos olhos do terceiro irmão. Ainda não acertei. Tentei reunir as partes e preencher as lacunas tornando-me o narrador. Ela, ainda assim, não ficou completa, nem depois de quinze anos depois de publicado o livro, quando escrevi, como apêndice de outro livro, o esforço final para contar a estória, tirando-a de minha mente, de modo que eu próprio pudesse me libertar dela e ter um pouco de paz... (HOFFMAN, 1966, p. 43-44).⁵⁵

Na realidade, a obra *O som e a fúria* é mesmo uma estória única contada por quatro pontos de vista diferentes: o de Benjy, o de Quentin, o de Jason e o de um narrador onisciente, a partir da perspectiva de Dilsey e da de Jason. A menina com os fundilhos lamacentos da calcinha, curiosamente, ficou de fora. Todos falam de Caddy, mas não ouvimos Caddy falar por si mesma. Os acontecimentos que são lembrados em *O som e a fúria* não são muitos e os principais, podemos dizer, são os seguintes: a morte da avó; o relacionamento de Caddy com Dalton Ames (esse é o evento principal da obra e o desencadeador da degradação moral dos Compsons); o casamento de Caddy com Herbert Head em abril de 1910, pouco antes do suicídio de Quentin; o nascimento da filha ilegítima de Caddy, quando ela casou já estava grávida; a consequente anulação do casamento com Herbert Head; o suicídio de Quentin, em junho de 1910, e a morte do pai, em 1913. Relacionados ao presente da narrativa, os eventos principais são a fuga de Quentin, filha ilegítima de Caddy, e o esforço de Jason para encontrá-la. Deixemos a obra se apresentar:

Do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores curvas, eles estavam tacando. Ele foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à cerca. Luster estava procurando na grama

⁵⁴ O tradutor do livro de Frederic J. Hoffman provavelmente traduziu o vocábulo *novel*, em inglês, romance, por novela. Daí o pronome a.

⁵⁵ Essa entrevista também pode ser lida em Heuvel (1994, p. 232-234).

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.

“Aqui, *caddie*.” Ele tacou. Eles atravessaram o pasto. Agarrei a cerca e fiquei olhando enquanto eles iam embora.

“Que barulheira.” disse Luster. “Onde que já se viu, trinta e três ano, chorando desse jeito. Depois que eu fui até a cidade só pra comprar aquele bolo pra você. Pára com essa choradeira. Por que é que você não me ajuda a procurar aquela moeda pra eu poder ir no circo hoje.”

Eles estavam tacando pequenino, do outro lado do pasto. Fui andando junto à cerca de volta para perto do lugar onde estava a bandeira. Ela balançava entre a grama ensolarada e as árvores.

“Vamos.” disse Luster. “Aí a gente já olhou. Eles não vai voltar agora não. Vamos lá no riacho encontrar a moeda senão os negro é que vão achar ela.”

Era vermelha, balançando no pasto. Então veio um passarinho descendo inclinado e pousou nela. Luster jogou. A bandeira balançava entre a grama ensolarada e as árvores. Agarrei a cerca.

“Pára com essa choradeira.” disse Luster. “Se eles não quer voltar eu não posso fazer nada. Se você não parar de chorar, a mamãe não vai fazer festa de aniversário pra você. Se você não parar, sabe o que eu vou fazer. Vou comer o bolo todinho. Comer as vela também. Comer as trinta e três velas. Vamos lá, vamos lá no riacho. Preciso achar minha moeda. Quem sabe a gente não acha uma bola também. Olha lá. Eles estão lá. Lá longe. Olha”. Ele veio até a cerca e apontou com o braço. “Olha só eles. Eles não volta mais aqui não. Vamos.”

Seguimos junto à cerca até chegar à cerca do jardim, onde as nossas sombras estavam. A minha sombra era mais alta que a de Luster na cerca. Chegamos no lugar quebrado e passamos por ele.

“Espera aí.” disse Luster. “Você prendeu naquele prego outra vez. Será que você nunca consegue passar aqui sem prender no prego.”

Caddy me soltou e passamos para o outro lado. O tio Maury disse para a gente não deixar ninguém ver a gente, então é melhor a gente se abaixar, disse Caddy. Abaixa Benjy. Assim, ó. Nós nos abaixamos e atravessamos o jardim, as flores raspando na gente e estremecendo. O chão era duro. Subimos na cerca, onde os porcos estavam grunhindo e fungando. Eles devem estar tristes porque mataram um deles hoje, disse Caddy. O chão era duro, remexido e embolotado.

Fica com as mãos no bolso, disse Caddy. Senão elas congelam. Você não quer ficar com as mãos congeladas no Natal, não é.

“Está muito frio lá fora.” disse Versh. “Não inventa de sair não.”

“O que foi.” disse a mãe.

“Ele quer ir lá fora.” respondeu Versh.

[...]

O tio Maury foi embora. Versh foi embora.

[...]

Versh pôs em mim as galochas e o casaco, pegamos meu boné e saímos. O tio Maury estava guardando a garrafa na despensa da sala de jantar.

[...]

“Onde que você pensa que vai.” disse Versh. “Você acha que está indo pra cidade, é.” Passamos no meio das folhas barulhentas. O portão estava frio. “Põe as mão no bolso.” disse Versh. “Se pegar no portão elas congela, e aí como é que vai ser. Devia era esperar em casa.”

Ele pôs minhas mãos nos meus bolsos. Eu ouvia o barulho das folhas. Sentia o cheiro do frio. O portão estava frio.

[...]

“Põe as mão no bolso de novo.”

Por quê que você está chorando, disse Luster. Você vai ficar vendo eles de novo quando a gente chegar no riacho. Toma esse estramônio pra você. Ele me deu a flor. Passamos pela cerca, para o terreno. (FAULKNER, 2003, p. 5-8, grifo do autor; destaques das cores nossos⁵⁶).

Fizemos essa distinção de cores porque consideramos que facilitará na identificação dos segmentos e, portanto, para fazermos referências a eles. Para efetivarmos uma análise temporal desse fragmento é preciso, em primeiro lugar, destacar os segmentos temporais e, posteriormente, definir as relações que os unem. Há apenas três segmentos temporais e eles se referem ao presente da narrativa e a momentos passados. Se compararmos à quantidade de segmentos destacados por Genette no pequeno trecho de *Sodoma e Gomorra*, consideraríamos a questão temporal em Faulkner muito simples; entretanto, veremos que há complicadores na sua narrativa.

Esse trecho é o que abre o livro⁵⁷ *O som e a fúria* e é narrado por Benjy, que tem 33 anos, mas sua idade mental corresponde a 3. Essa é a primeira dificuldade que encontramos. Os trechos destacados de verde se referem ao presente da narrativa: Luster e Benjy andando nos limites da propriedade dos Compsons à

⁵⁶ Era um desejo de Faulkner editar seu livro fazendo uma distinção nas cores, sua ideia não foi aprovada, porque aumentaria o custo da produção do livro.

⁵⁷ A leitura dessa primeira parte demonstra que a técnica de vaivém foi utilizada. Entretanto, essa técnica não obedece apenas ao fluxo de memória, pois, à medida que um acontecimento traz à tona lembranças do passado e o cristaliza no presente, essas lembranças estimulam outras lembranças que estavam adormecidas, o que complica, ainda mais, a cronologia. O modo de narrar dessa primeira parte nos faz lembrar o modo de contar de Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, quando ele diz ao seu interlocutor para pôr enredo na história. Tudo ele já tinha contado, mas, também, em fragmentos, de modo que ainda não era possível a organização de uma sequência narrativa. O mesmo acontece em *O som e a fúria*. A partir da segunda leitura do livro, percebemos que todos os conflitos presentes na família Compson foram apresentados, mas a sequência só será totalmente alcançada, conforme já foi apontado, depois da leitura da quarta parte.

procura de uma moeda que Luster perdeu e deseja reencontrar para que possa ir ao circo. O fato de Benjy ter se prendido no prego desencadeia a primeira analepse que é o segmento destacado de azul. Dentro dessa analepse outra é desencadeada quando Caddy pede para Benjy permanecer com as mãos no bolso e resulta então nas lembranças do fragmento destacado de lilás. Depois dessa analepse, há o retorno ao presente. O choro de Benjy é o que mais incomoda Luster.

A segunda dificuldade que encontramos neste fragmento é que o cenário é a mente de Benjy. Trata-se, pois, de uma narrativa caracterizada pelo fluxo de consciência. Numa primeira leitura desse romance é impossível saber o que está acontecendo, pois, mesmo que a narrativa se apresente, num primeiro momento, de forma bastante convencional, tradicional – “do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores curvas, eles estavam tacando” –, há lacunas, faltam elementos para a compreensão do leitor.

Conforme vimos, o estudo da ordem temporal de uma narrativa é o confronto entre a disposição dos acontecimentos no discurso narrativo e a ordem de sucessão desses acontecimentos na história. Nas narrativas tradicionais, essa reconstrução da ordem da sucessão dos acontecimentos é facilitada pelo próprio discurso narrativo que explicita quando há uma inversão. Na narrativa de Proust, já vimos que houve um abalo nas normas fundamentais da narração, uma vez que a narrativa não reconhece suas marcas, pois a relação entre a analepse e a narrativa principal nem sempre é retomada. Apesar disso, Proust não escreveu um romance de fluxo da consciência. A memória é uma atividade mental mais restrita e, portanto, um romance de memórias não significa um romance de fluxo de consciência.

Na obra *O som e a fúria*, as referências temporais são bastante embaralhadas e não será nosso propósito tentar reorganizar a disposição dos acontecimentos numa ordem cronológica. Nosso objetivo é descrever a apresentação do tempo na obra *O som e a fúria* em particular. E, nesse ponto, estamos de acordo com Genette (1992, p. 21) no que diz respeito ao método: “tenho, pois, que reconhecer que, de facto, procurando o específico, encontro o universal”, todavia com uma ressalva, pois não desejamos universalizar o específico com vistas a contribuir com a teoria da narrativa, mas universalizar elementos específicos da configuração do tempo em *O som e a fúria*, por meio dos quais, de uma forma geral, acreditamos ser possível pensar a saga.

Retomando o fragmento, podemos observar que tipo de analepses há nele. Se considerarmos como narrativa principal os acontecimentos dos quatro dias da família Compson – 2 de junho de 1910, 6, 7 e 8 de abril de 1928 –, diremos que as analepses são externas, embora tenham fortes relações com a narrativa principal. Isso porque é a partir das percepções desencadeadas por sons, cheiros e objetos que as lembranças de Benjy vêm à tona e, por isso, o choro dele não cessa. Mas se considerarmos a história dos Compsons como narrativa principal, as analepses são internas heterodiegéticas e completivas, visto que Benjy não possui capacidade mental para reavaliar suas lembranças. Elas então servirão para o leitor preencher as lacunas que vão sendo deixadas ao longo de toda a narrativa e que, ao final, vão propiciando (ao leitor) as condições de compreender o enredo que existe, mas não está em ordem cronológica.

Vimos que, segundo Genette, há em Proust uma dificuldade de começo e isso se deu em virtude da multiplicação das instâncias memoriais que resultam na criação de vários começos da narrativa. Consideramos que há também em *O som e a fúria* dificuldades de começo, mas por outros motivos. Essa dificuldade não se trata de múltiplos começos como em Proust, mas de dificuldades de compreensão mesmo, pelo modo como a narrativa nos é dada, pois, à primeira vista, ela aparece completamente desordenada, são fragmentos da história que se apresentam e ainda carecem de organização.

O presente da narrativa, destacado de verde, é narrado, embora apresente lacunas na exposição, de forma convencional, e se refere a acontecimentos que estão fora dos limites da mente de Benjy. Ou seja, refere-se à descrição da realidade circundante – “grama perto da árvore florida” – e a acontecimentos externos – perda da moeda de Luster – “e eu fiquei olhando através da cerca enquanto Luster procurava na grama”. Dissemos que esse romance é um romance de fluxo de consciência. Sabe-se que nesse tipo de romance o que é explorado são os níveis de consciência que antecedem à fala e, portanto, é o estado psíquico das personagens que é revelado. Veremos que o romance de Faulkner não se encaixa sem ressalvas nesse tipo de romance, pois, embora haja nele fluxo de consciência, há a combinação com técnicas bem tradicionais: método descritivo.

Benjy narra os acontecimentos, mas dá voz a outros emissores: “Aqui, *caddie*.” “Ele tacou. Eles atravessaram o pasto. Agarrei a cerca [...]”; “Que barulheira”, disse Luster. “Onde já se viu, trinta e três ano, chorando desse jeito. [...]

Por que é que você não me ajuda a procurar aquela moeda pra eu ir no circo hoje” (FAULKNER, 2003, p. 5). A narração de Benjy justaposta aos diálogos dos outros emissores já é o princípio da ilusão de simultaneidade⁵⁸ que verificaremos nesta obra. E essa justaposição dificulta-nos a compreender o que está sendo apresentado, pois ela dispensa os nexos de causalidade, próprios do processo narrativo; portanto, num primeiro momento, não podemos compreender a “choradeira” de Benjy. A técnica que possibilita essa ilusão é a montagem de diálogos, ou seja, há a intercalação de diálogos e a descrição feita por Benjy. Assim, o tempo da história descrita por Benjy, no presente, é desdobrado no espaço: “Do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores e curvas, eles estavam tacando” (FAULKNER, 2003, p. 5). O “Aqui, *caddie*” é o grito de um dos jogadores (isso não é dito na narrativa⁵⁹). Benjy estava com Luster do lado de cá da cerca. Assim momentos da história são fundidos com os momentos do discurso e fundem-se o presente e o passado, pois não há exposição da ordem temporal dos acontecimentos.

Do ponto de vista da sintaxe narrativa, perceberemos que as analepses perdem a relação de subordinação com a narrativa principal, pois elas tendem a se justapor a ela. Essa justaposição alcança tal nível de ambiguidade que dificulta ao leitor saber se se trata do presente ou do passado. Antes de verificarmos isso, consideremos ainda, no fragmento destacado, como é clara a instauração da analepse pela associação de ideias, que é o princípio essencial do movimento da consciência.

A fala de Luster evidencia que Benjy ficou preso num prego e que esse fato já havia acontecido antes: “Você prendeu *naquele* prego *outra vez*. Será que você *nunca consegue passar aqui sem prender no prego*” (FAULKNER, 2003, p. 6, grifo nosso). Esse acontecimento desencadeia a lembrança de outra ocasião em que ficou preso e foi ajudado por Caddy. Anteriormente destacamos essa analepse de azul. Ao contrário da ilusão da simultaneidade destacada anteriormente – desdobramento do tempo no espaço –, aqui vemos que é o tempo que se desdobra.

⁵⁸ Dissemos ilusão de simultaneidade porque estamos considerando a linearidade do signo linguístico, o caráter consecutivo da linguagem verbal. Assim, mesmo que haja a representação de acontecimentos simultâneos, só é possível descrevê-los linearmente, o que significa, em outras palavras, dizer que, mesmo na apresentação de acontecimentos simultâneos, não há como se desvincular do caráter sucessivo dos signos e, nesse sentido, encontramos semelhanças com a concepção de tempo singular múltiplo.

A cerca, no lugar em que estava quebrada, permanece fixa e é a consciência de Benjy que se desdobra no tempo. Nesse ponto, consideramos a noção de tempo singular múltiplo, essencial para nós, visto que nosso enfoque neste trabalho é o tempo.

Nesta primeira parte do romance, verificamos que Benjy tem um apego especial por três coisas: o pasto onde “eles estavam tacando”, sua irmã Candace, que é chamada, contra o gosto de sua mãe, de Caddy, e a fogueira. Numa primeira leitura, não conseguimos estabelecer uma relação entre a fala de um dos jogadores “Aqui, *caddie*” e a choradeira de Benjy. Como se trata de uma associação mental, nem mesmo Luster percebe isso, embora saiba que não se pode pronunciar o nome de Caddy, conforme podemos observar na passagem seguinte:

O homem gritou “*Caddie*” do alto da ladeira. O menino saiu da água e subiu a ladeira. “Mas o que é isso.” disse Luster. “Pára com isso”. “Por que ele está chorando.” “Só Deus sabe.” disse Luster. “Ele começa sem mais e nem menos”. (FAULKNER, 2003, p.18).

Na realidade, ele não começa “sem mais e nem menos”, ele começa quando ouve o nome *caddie*, que é quem ajuda os jogadores de golfe a carregar os equipamentos. Esse nome *caddie* possui a mesma cadeia sonora de Caddy e, portanto, quando Benjy ouve essa expressão lembra-se de sua irmã. Várias pistas nos são dadas nessa parte narrada por Benjy, mas ainda não é possível ordenar os fragmentos. Numa outra analepse, aparece Roskus conversando com Dilsey sobre a família Compson e tem-se o seguinte diálogo: “Isso que eu digo.’ disse Roskus. ‘Tem que ser azarado um lugar onde ninguém nunca que pode dizer o nome de uma filha” (FAULKNER, 2003, p. 31). Em outra analepse, num momento de impaciência de Luster, este resolve atormentar Benjy: “‘Pode berrar.’ disse Luster. ‘Pode berrar. Quer motivo pra berrar, não é. Então berra. ‘Caddy’. ele cochichou. ‘Caddy. Berra agora. Caddy’”(FAULKNER, 2003, p. 53).

Ainda no fragmento destacado, gostaríamos de apontar que o método descrito não é utilizado somente no tempo “presente” da narrativa, mas é incorporado às lembranças de Benjy. As analepses são, portanto, construídas pelas descrições de Benjy e pelas falas das personagens que a mente de Benjy dá voz.

⁵⁹ Veremos posteriormente que esse procedimento é um artifício da literatura de fluxo de consciência designado de coerência suspensa.

Na analepse que destacamos de lilás podemos observar essa questão. Para facilitar retomemos os seguintes trechos: “‘Está muito frio lá fora.’ disse Versh. ‘Não inventa de sair não.’/‘O que foi.’ disse a mãe./‘Ele quer ir lá fora.’ respondeu Versh. [...]] tio Maury foi embora. Versh foi embora” (FAULKNER, 2003, p. 6-7).

Além dos acontecimentos presentes que são relatados por Benjy e das lembranças que lhe são desencadeadas pelos sons, cheiros e objetos, relacionados ao presente, há o relato da imaginação de Benjy, marcado por uma linguagem figurada, especialmente a sinestesia: “Eu ouvia o barulho das folhas. Sentia o cheiro do frio. O portão estava frio” (FAULKNER, 2003, p. 8).

Desejamos retomar a questão da justaposição que deixamos anteriormente suspenso. Há passagens que alcançam efetivamente uma fusão dos tempos passado e presente e, portanto, a simultaneidade temporal é vista de forma mais concreta.

Como Luster e Benjy estavam à procura da moeda perdida, saíram do pasto, onde estava havendo um jogo, em direção ao riacho. Para fazer essa trajetória passaram pela cocheira, onde estava a carruagem – nesse ponto há uma nova analepse –, e pelo estábulo. Aqui queremos destacar mais um trecho:

Seu bebê chorão, disse Luster. Tem vergonha não. Passamos pelo estábulo. As baias estavam todas abertas. Você não tem mais nenhum pônei pintado pra montar, disse Luster. O chão estava seco e empoeirado. O telhado estava caindo. Os buracos tortos estavam cheios de um amarelo que rodava. Por quê que você quer ir por aí. Quer levar uma bolada na cabeça quer.

‘Não tira as mãos do bolso não.’ disse Caddy. ‘Senão elas congelam. Você não quer passar o Natal com as mãos congeladas.’ Passamos pelo estábulo. A vaca grande e a pequena estavam perto da porta, e ouvíamos Prince e Queenie e Fancy batendo os cascos dentro do estábulo. ‘Se não estivesse tão frio a gente podia montar na Fancy.’ disse Caddy. ‘Mas hoje está muito frio.’ Então vimos o riacho, de onde vinha a fumaça. ‘É lá que estão matando o porco.’ disse Caddy. ‘A gente pode voltar por lá pra ver.’ Descemos a ladeira.

‘Você quer levar a carta.’ disse Caddy. ‘Pode levar.’ Tirou a carta do bolso dela e pôs dentro do meu. ‘É um presente de Natal.’ disse Caddy. É uma surpresa do tio Maury pra senhora Patterson. A gente tem que dar pra ela sem deixar ninguém ver. Não tira as mãos do bolso, não ouviu.’ Chegamos ao riacho. (FAULKNER, 2003, p.14).

Alguns dos recursos para controlar o movimento do fluxo de consciência são a pontuação e a tipografia. Faulkner utilizou esses recursos em *O som e a fúria*.

Neste momento queremos destacar as funções do itálico, portanto da tipografia, nessa obra. Segundo Humphrey, são duas: marcar o início do monólogo interior direto – o predomínio nesta parte narrada por Benjy é do interior indireto – e a mudança brusca no tempo.

O fragmento que destacamos de verde, que coincide com o itálico de Faulkner, marca inicialmente a mudança brusca do tempo, visto que anteriormente Benjy estava recordando a visita que ele, sua mãe e T.P. fizeram ao cemitério, ou melhor, aos túmulos de Quentin e Jason Lycurgus, irmão e pai de Benjy, respectivamente. Essa passagem começa com um monólogo interior indireto, dado que a presença do narrador Benjy fica marcada e mescla-se com o interior direto. As falas de Luster – que não estão destacadas com as aspas, marcas do discurso direto, mas, como se trata de um monólogo interior indireto, aparece o verbo declarativo *dizer*, o que evidencia a mudança do emissor – justapõem-se à narração de Benjy: “*Seu bebê chorão, disse Luster. Tem vergonha não. Passamos pelo estábulo. As baias estavam todas abertas*” (FAULKNER, 2003, p. 14). O fragmento finaliza com um monólogo interior direto, pois reconhecemos a fala de Luster, mas ela não possui nem as aspas e nem a presença de algum verbo declarativo, indicando a mudança de emissor.

Nessa passagem, como em muitas outras, podemos observar melhor a multiplicidade temporal. Notamos, no primeiro grande trecho que destacamos, o surgimento de uma analepse dentro de outra analepse: Benjy ficou preso no prego e isso fê-lo recordar o dia em que ficou e foi ajudado por Caddy. Quando Caddy disse “*Fica com as mãos no bolso*” (FAULKNER, 2003, p. 6, grifo do autor), ele lembrou-se de outro momento frio e, nesse caso, era Versh que lhe dizia: “Põe as mão no bolso.” O trecho que destacamos em azul, nesse fragmento destacado anteriormente, se refere ao mesmo tempo, também destacado de azul, no primeiro fragmento destacado, que marca o começo do livro. Então, finaliza o itálico e tem outra mudança brusca de tempo. Na página 10, antes do trecho em itálico (que marca a mudança brusca de tempo para o presente), o passeio de Caddy com Benjy, que faz parte da analepse que surgiu dentro da analepse, ficou interrompido. Isso nos leva a pensar que o “*Passamos pelo estábulo*”, logo após o trecho azul que destacamos, tanto se pode referir a esse momento com Caddy, visto que não há a marca do itálico que evidenciaria a mudança para o presente, quanto ao momento presente com Luster, a caminho do riacho. Esse apagamento das fronteiras entre

passado e presente é evidenciado também pelo fato de, conforme já apontamos, Benjy narrar tanto no tempo presente quanto no passado. Além disso, o parágrafo que começa com “Passamos pelo estábulo” e termina com “Descemos a ladeira” é formado pela justaposição das falas de Caddy e de Benjy que, além de marcar o discurso de Caddy com “disse Caddy”, continua com o relato tradicional, descritivo: “Então vimos o riacho, de onde vinha a fumaça”.

O último trecho destacado de azul dá sequência à narrativa e finaliza com o “Chegamos ao riacho.” Os fragmentos que destacamos de laranja são os que são ambíguos e marcam essa multiplicidade temporal. Conforme já dissemos, vários são os momentos em que vemos essa diluição das analepses em relação ao tempo presente e o que reforça essa questão é o estado emocional de Benjy neste dia 7 de abril de 1928, que é o dia do seu aniversário. As lembranças lhe provocam sentimentos que o fazem chorar continuamente. Consideramos que os trechos destacados são, até este momento, suficientes para o que queremos chamar a atenção, que é a apresentação da simultaneidade temporal. Ou seja, passado, presente e futuro se fundem e, por isso, o tempo em *O som e a fúria* não é apresentado somente de forma sucessiva, linear. Esse aspecto reforça as dificuldades de começo dessa obra.

Essa dificuldade prossegue na segunda parte do livro, narrado por Quentin. À medida que a segunda parte se desenvolve, as dificuldades aumentam, pois o discurso de Quentin, à proporção que o momento do seu suicídio se aproxima, torna-se cada vez mais fragmentado. Os obstáculos iniciais de leitura somente começarão a desvanecer-se na terceira parte do livro e, finalmente, reorganizar-se-ão na quarta, onde teremos um narrador onisciente, que acompanha as ações de Dilsey, a negra, empregada da família, e as de Jason. Na terceira parte, narrada por Jason, um dos filhos da família Compson (os outros são Benjy, Quentin e Candace, Caddy), o método narrativo predominante não é o monólogo interior como nas duas primeiras, mas o solilóquio; na quarta, como já apontamos, narrada por um narrador onisciente, o método é ainda mais convencional, o que facilita a reorganização dos fragmentos expostos nas primeiras partes e marca o lugar de Faulkner na tradição do romance de fluxo da consciência, pois apresenta a dualidade da vida humana, a vida interior inter-relacionada à exterior.

Vimos que Proust não faz os retornos à narrativa principal, ao contrário, as analepses se prolongam. Não é esse o procedimento de Faulkner, pois o que ele faz

é dissolver as analepses pela técnica da justaposição e isso alcança verossimilhança pelo uso que faz do fluxo de consciência.

Em *O som e a fúria* não há prolepses. O emprego do tempo nesse romance é baseado na relação passado e presente. Faulkner tem uma obsessão pelo passado. A maioria dos acontecimentos, quando são narrados, já aconteceram. Ele quase não cria a ilusão de que os fatos estão acontecendo no momento em que a leitura é feita. Um dos poucos exemplos desse último caso é o próprio livro *O som e a fúria*, no que diz respeito aos quatro dias na vida dos Compsons, especialmente a terceira seção e o começo da quarta, que é narrada por um narrador onisciente. Daremos alguns exemplos de prolepses analépticas presentes em *Absalão, Absalão*. São prolepses dessa natureza porque os acontecimentos que são antecipados também se referem ao passado: “**algum tempo depois**, o avô de Quentin viu-o cavalgar a meio galope em volta de um arbusto” (FAULKNER, 1964, p. 31); “no que a futura, **e ainda não nascida**, cunhada de Sutpen diria a Quentin quase oitenta anos depois” (FAULKNER, 1981, p. 32); “**Alguns anos mais tarde**, a cidade soube que ele viera da Martinica, convencido pelas promessas de Sutpen” (FAULKNER, 1981, p. 33, grifo nosso).

2.4 O fluxo da consciência: movimento e coexistência

O problema do fluxo de consciência é imprescindível para concretização dos propósitos deste trabalho,⁶⁰ pois é próprio da consciência não ter um movimento linear análogo ao avanço de um relógio, embora o movimento seja contínuo e sem cortes. Ao contrário, nos limites dela, há a liberdade de retrocessos temporais e, portanto, de mistura do passado com o presente e com o futuro imaginário. Essa liberdade é possível porque os estados internos do homem são imateriais e, portanto, não são limitados pela lei da impenetrabilidade da matéria. Essa penetrabilidade do imaterial é que permite a fusão temporal, que passa pela livre

⁶⁰ O problema do fluxo de consciência está relacionado ao ponto de vista e à voz narrativa. Nosso interesse neste trabalho recai sobre o tempo, conforme já evidenciamos várias vezes, mas o modo como o tempo se configura na obra requer um olhar para as noções de ponto de vista e de voz narrativa e, nesse caso específico, ao fluxo de consciência, pois percebemos seu vínculo com as estruturas principais da narrativa.

associação de ideias e pela memória.⁶¹ O fato de a consciência durar sem cortes, de forma contínua, e de permitir a penetrabilidade de distintos momentos temporais dá a ela a particularidade de ser contínua, na sucessão, e, portanto, linear e, ao mesmo tempo, múltipla, pois múltiplos são os momentos temporais que se interpenetram. Foi esse entendimento que levou Bergson a pensar que a multiplicidade dos tempos, apontada por Einstein, ao invés de desconsiderar a unidade do tempo real, pressuporia um tempo único, daí a possibilidade de um tempo singular múltiplo. Temos buscado apreender essa concepção de tempo na estrutura imanente da narrativa e temos visto que essa justaposição temporal se dá nos momentos em que o romance apresenta momentos de fluxo de consciência. Nesse sentido, percebemos que a narrativa mimetiza estados de consciência que também são unos, singulares, e múltiplos. Em outras palavras, podemos dizer que a unicidade da duração, da memória, reside no fato de a interpenetração de distintos momentos temporais, que são múltiplos, se dar de uma forma harmoniosa, sucessiva, formando um todo único, e a multiplicidade reside na pluralidade de distintos estados, distintos momentos temporais. Além de apreender essa concepção de tempo na estrutura imanente da narrativa, que é também a estrutura da consciência, da memória, segundo o posicionamento de Bergson, iremos apreendê-la na história, quando tratarmos de memória coletiva, e na eternidade. O estudo de Maurice Halbwachs, teórico que escolhemos para tratar da memória coletiva, pressupõe a revolução einsteniana e não desconsidera as contribuições de Bergson, que foi seu professor.

A partir deste momento, vamos interromper a análise das técnicas da narrativa que fizemos anteriormente para acrescentarmos a ela as ideias de Robert Humphrey, em *O fluxo da consciência* (1976), que é um clássico sobre esse assunto. Após retomaremos os trechos destacados para evidenciarmos ainda mais a simultaneidade temporal incorporada à estrutura da obra e, posteriormente, daremos sequência ao estudo da obra *O som e a fúria*.⁶²

O livro de Humphrey é dividido em cinco capítulos e são assim intitulados: “As funções”, “As técnicas”, “Os artifícios”, “As formas” e “Os resultados”. Os três

⁶¹ No próximo capítulo faremos menção à teoria de Bergson, acerca da memória, pois, para ele, relacionadas a ela estão a duração e a percepção, processos que consideramos fundamentais para a compreensão especialmente das partes de *O som e a fúria* narradas por Benjy e por Quentin.

⁶² Os estudos de Genette e de Humphrey serão articulados às duas primeiras seções do livro *O som e a fúria*. Daremos prosseguimento nas duas últimas seções, mas optamos por fazer a operacionalização com a teoria desses estudiosos nas partes que são mais complexas do ponto de vista das técnicas utilizadas.

primeiros tratam de problemas ligados às técnicas narrativas e os dois últimos da avaliação de aspectos importantes da cena literária e da interpretação e apreciação de romances que foram tomados como exemplos para a exposição das técnicas. Os autores utilizados como exemplos e, posteriormente, apreciados são os seguintes: Dorothy Richardson, James Joyce, Virgínia Woolf e William Faulkner. Esses escritores foram selecionados porque são importantes romancistas e representantes do fluxo de consciência. Procuraremos descrever os problemas técnicos relacionados ao fluxo de consciência, e, portanto, ater-nos-emos ao que foi posto como objetivo central do livro de Humphrey, não desprezando o que esse autor diz de Faulkner, especialmente de *O som e a fúria*. No que diz respeito aos outros autores, nos limitaremos a mencionar a diferença que há entre o uso geral que eles fazem do fluxo de consciência para delimitarmos as particularidades de uso por Faulkner.

Humphrey, no prefácio, não deixa de explicitar as lacunas deixadas pelo seu trabalho: não investigou nem os antecedentes e nem as influências históricas, não catalogou a ficção para determinar o que é ou não fluxo de consciência e não se deteve em especulações filosóficas, mas evidencia que, conscientemente, fez seus recortes e se limitou a uma tarefa básica: esclarecer um termo literário, fluxo de consciência, e explicitar os problemas técnicos relacionados a ele.

No capítulo intitulado “As funções”, o autor começa explicitando o caráter ilusório do termo fluxo de consciência, porque é normalmente empregado vagamente. Às vezes é empregado para indicar a técnica e outras para indicar o gênero, daí a importância de um estudo que analise o termo e suas implicações literárias. Na tentativa de definir o que seja fluxo de consciência, Humphrey diz que ele está relacionado ao universo dos psicólogos e foi William James quem primeiro o empregou, em *Os princípios da psicologia*. Este termo, fluxo da consciência, é mais bem empregado quando se refere a processos mentais, visto que, como locução retórica, é metafórica, pois tanto a palavra consciência quanto a palavra fluxo são figurativas. Apesar dessas considerações iniciais, Humphrey (1976, p. 1, grifo do autor) continua utilizando o termo, por ter se estabelecido no mundo literário. Para que seja usado com certa precisão, segundo ele, deve indicar “um sistema para a apresentação de aspectos *psicológicos* do personagem na ficção”.

O romance de fluxo de consciência é indicado por seu conteúdo e não por suas técnicas, finalidades, ou temas. Assim os romances que fazem uso da técnica

do fluxo de consciência, quando analisados, demonstram que o assunto principal deles é a consciência de um ou de vários personagens, isto é, nas palavras de Humphrey (1976, p. 2), “a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances”.

A palavra “consciência” não deve ser confundida com outras atividades mentais mais restritas como é o caso da inteligência e da memória, pois ela se refere a área que envolve questões mentais, a partir da pré-consciência e inclui a área da racionalidade e comunicação. A ficção que trata de questões que estão no nível da racionalidade e da comunicação é a psicológica. Ao passo que a que trata de questões relacionadas à pré-consciência é a de fluxo de consciência e, nesse caso, não deixa de ser psicológica, pois esta se interessa pelos níveis que estão à margem da atenção, ou seja, da razão.

A categorização dos níveis de consciência é um trabalho inútil. Mas deve-se partir do pressuposto de que há diferentes níveis de consciência desde o mais baixo, acima do esquecimento, até o mais alto, representado pela comunicação verbal. Entretanto, é preciso distinguir, pelo menos, dois níveis de consciência: o da fala e o da pré-fala. E os romances de fluxo de consciência tratam do segundo nível, ou seja, o da pré-fala, e este não é controlado e ordenado logicamente. As palavras “psique” e “mente”, de acordo com a definição de consciência feita anteriormente, podem ser tomadas como sinônimas de consciência. Nesse ponto é que Humphrey afirma que *Em busca do tempo perdido*, de Proust, não é um romance de fluxo de consciência, embora já tenha sido apresentado dessa forma, pois este romance se ocupa com aspectos ligados à rememoração da consciência, ou seja, o passado estava sendo recapturado por Marcel, mas com finalidade de comunicação. Não é a mente de Marcel que aparece sem ser controlada e ordenada logicamente.

Feitas essas considerações, fica explícito que os romances de fluxo de consciência se referem ao estado psíquico das personagens e não à percepção interior. Nesse caso, nem mesmo o uso de monólogo interior indica que o romance é de fluxo de consciência e, para representar esses estados, os ficcionistas utilizam as mais diversas técnicas.

Uma vez que a literatura do fluxo de consciência também é uma literatura psicológica, ela deve ser estudada no nível em que a psicologia se mistura à epistemologia e, nesse ponto, Humphrey (1976, p. 6) levanta dois questionamentos: “Que contém a consciência?” e “Que contém ela na medida em que a filosofia e a

psicologia a investigaram e o que contém na medida em que os romancistas em questão a representaram?”. A preocupação aqui não é com a teoria psicológica, mas com o tema ficcional e, portanto, a questão que se coloca é de ordem fenomenológica: “Que contém a consciência, isto é, que continha ela, na medida em que a consciência dos romancistas a experimentou?” (HUMPHREY, 1976, p. 6). Qualquer resposta que se possa dar a esse questionamento terá de levar em conta a inventividade de cada ficcionista, pois a resposta está em cada um deles e pode ser diferente em cada um.

Há, entretanto, uma questão em comum: a introdução da consciência humana na ficção está relacionada à tentativa de análise da totalidade da natureza humana e é nos limites da consciência que conhecemos a experiência humana e isso é o que basta para o romancista. Assim nada ficará de fora da análise do ficcionista, pois relacionados à consciência estão as sensações, as lembranças, os sentimentos e concepções, as fantasias e as imaginações e ainda as intuições, as visões e as introspecções. Os últimos termos nem sempre se encontram inclusos sob o rótulo do que se considera vida mental, mas são incluídos porque, se não estão ligados à vida mental, estão ligados à vida espiritual e, portanto, interessam também ao romancista. A este até mesmo o oculto não é desconsiderado. Depois dessas considerações, devemos destacar uma palavra de conclusão de Humphrey (1976, p. 7, aspas do autor):

Daí podermos concluir, por razões indutivas, que o campo da vida com o qual se ocupa a literatura do fluxo da consciência é experiência mental e espiritual – tanto seu “quê” quanto seu “como”. O “quê” inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições. O “como” inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação. Muitas vezes é impossível distinguir o “quê” do “como”. A memória, por exemplo, faz parte do conteúdo mental ou será um processo mental? É claro que tão tênues distinções não dizem respeito aos romancistas como tais. Seu objetivo, quando estão escrevendo fluxo da consciência, consiste em ampliar a arte da ficção descrevendo os estados interiores de seus personagens.

Disso resulta que a descrição da personagem é o problema central da ficção do fluxo de consciência. A utilização do fluxo de consciência potencializa a descrição das personagens e elas podem ser apresentadas de forma mais realista. Há uma grande diferença entre escritores como Zola que procuraram desenvolver um método de laboratório, descrevendo minuciosamente características das

personagens, e os escritores de fluxo da consciência. Os primeiros deram ênfase ao motivo e à ação e, portanto, ao homem exterior, e os segundos enfatizaram a existência e o funcionamento psíquicos e, portanto, o homem interior. Porém tanto os primeiros quanto os segundos estavam procurando “descrever corretamente a vida” (HUMPHREY, 1976, p. 8).

Concernente a essa oposição entre a ênfase no homem exterior em oposição ao interior ou vice-versa, ainda que de forma sumária, devemos abrir um parêntese e mencionar o que diz Ian Watt (2007) no último capítulo do seu consagrado livro *A ascensão do romance*, intitulado “O realismo e a tradição posterior: um comentário”. Depois de fazer um panorama da ascensão do romance no século XVIII, apontando as particularidades de autores ingleses como Defoe, Richardson e Fielding, Watt faz um balanço geral do desenvolvimento da tradição posterior do romance – ou seja, da tradição após a consolidação do gênero – e evidencia a importância e singularidade de Sterne, visto que ele apresentou soluções para problemas formais que haviam sido levantados pelos predecessores. Sterne conseguiu conciliar o realismo de apresentação de Richardson com o realismo de avaliação de Fielding e ainda demonstrou que não há incompatibilidade entre a apresentação interior e exterior das personagens. Sem desconsiderar as regras do realismo formal – particularização do tempo, do local e das personagens, criação de uma sequência natural do enredo e de um estilo literário compatível ao objeto descrito –, Sterne faz uma paródia do romance, pois se volta ironicamente contra muitos métodos narrativos que o novo gênero havia desenvolvido. Essa tendência irônica centraliza-se no herói e este é singular não somente por isso, mas porque, por meio dele, o autor brinca com uma questão fundamental do realismo formal: o tempo na narrativa. Nesse ponto, verificamos que o nosso parêntese se justifica ainda mais, pois, mais que a identificação da matriz da junção entre abordagem interior e exterior das personagens, a questão do tratamento do tempo é o cerne do nosso trabalho.

A sequência temporal de *Tristram Shandy* se baseia no fluxo de associações na consciência do narrador. Como o que ocorre na mente está relacionado ao tempo presente, foi possível criar a ilusão da escrita como se ela ocorresse no presente, tal como em Richardson, mas como o herói conta sua vida, pôde fazer recuos temporais, via memória, como fez Defoe; além disso, relacionou as ações fictícias a

um esquema temporal exterior, pois a cronologia da família de Shandy coincide com acontecimentos históricos, isso ele adotou de Fielding.

O tratamento flexível com o tempo é o prenúncio do que ocorreria mais tarde com Proust, Joyce e Virginia Woolf, conforme Watt, e, nós acrescentaríamos, com Faulkner. Esse tratamento temporal é ainda muito importante porque fornece a base técnica para os enfoques simultâneos entre ação exterior ao homem e ação interior e, além disso, conforme as palavras de Watt (2007, p. 254), “fornece a base técnica para a conjugação de realismo de apresentação e realismo de avaliação”. Isso foi possível porque Sterne concentrou suas reflexões na cabeça do herói. Como o universo mental não tem sequência cronológica, Sterne pôde manipular o tempo, sem quebrar a autenticidade da narrativa. E, nesse ponto, a narrativa de Sterne não possui o princípio de organização que é próprio das narrativas tradicionais. Devemos ressaltar que essa flexibilidade temporal está relacionada à anacronia, ou seja, à discordância entre a ordem da história e a da narrativa. Quando utilizamos a teoria de Genette relacionada à ordem do tempo, podemos observar como o tempo se apresentou de forma flexível e, por isso, a narrativa pôde criar a ilusão da simultaneidade.

Convém ainda prosseguirmos um pouco mais, pois, ainda que com considerações bem amplas, desejamos apreender o lugar da ficção de Faulkner dentro do contexto do desenvolvimento geral do gênero. Esta questão, longe de se distanciar das considerações de Humphrey, convergirá para as observações que ele faz acerca da particularidade do uso do fluxo de consciência por Faulkner.

Em *Tristram Shandy* então não há oposição entre a abordagem exterior e a interior das personagens. Isso é importante e desemboca no problema da tendência de haver separação entre a ênfase na sociedade ou nos indivíduos. Dessa separação, resultou que os autores que deram ênfase aos aspectos internos das personagens foram excluídos da tradição do que se convencionou chamar de escola realista. Disso resultou uma concepção do termo realista que impossibilita a consideração de que Balzac e Proust são realistas. Se a ênfase dos realistas está na sociedade, Balzac é realista e Proust deve ser outra coisa. Se considerarmos a continuidade da tradição do romance, veremos que essas diferenças no método narrativo são, antes de tudo, diferenças de ênfase e não de tipo, e não há inconveniência na articulação de ambos os métodos.

Esse problema que aparece na tradição do romance possui um análogo epistemológico: o dualismo. A grande questão filosófica do século XVIII, inaugurada por Descartes, era de responder à seguinte questão “como a mente individual pode conhecer qualquer coisa exterior a si mesma?” (WATT, 2007, p. 256). Embora o dualismo demonstre a oposição existente entre os diferentes modos de abordar a realidade, ele não leva à rejeição da realidade do ego ou do mundo exterior. Semelhantemente, diferentes romancistas deram ênfases diferentes ora mais ao ego, ora mais à sociedade, mas nunca rejeitaram definitivamente um ou outro; ao contrário, muitos deles tentaram apontar para a natureza problemática da relação entre o indivíduo e o meio que ele vive, e Faulkner é um desses romancistas.

De volta às considerações de Humphrey, é preciso atentar, em se tratando de ficção de fluxo da consciência, para duas perguntas: “Que se pode realizar apresentando o personagem da maneira como ele existe psiquicamente?” De que maneira a arte da ficção é enriquecida pela descrição de estados interiores?” (HUMPHREY, 1976, p. 8). Para responder a essas perguntas, Humphrey fez comentários sobre os nomes que ele selecionou para sustentar seu estudo, ou seja, Dorothy Richardson, Virgínia Woolf, James Joyce e William Faulkner. Limitar-nos-emos às considerações sobre Faulkner e somente sobre *O som e a fúria* (o autor também faz seu estudo utilizando *Enquanto agonizo*). Relacionada às perguntas anteriores, acerca de Faulkner, Humphrey (1976, p. 16) faz mais uma: “Por que Faulkner escolheu lidar com processos psíquicos em *The sound and the fury*?”. A resposta é que toda a obra de Faulkner é uma dramatização, em termos de mito, que evidencia o conflito social entre o senso de responsabilidade ética e a amoralidade do naturalismo moderno. Na obra põe como espaço desse conflito o Sul dos Estados Unidos, mas é um conflito que pode ser universalizado. Vejamos as palavras de Humphrey (1976, p. 17) sobre esse aspecto:

Se partirmos desse princípio como base para a interpretação de *The Sound and the Fury*, poderemos compreender que o romance é outro capítulo na história do colapso do humanismo da família Sartoris (aqui Compson) em um mundo do animalismo dos Snopes. O principal personagem-símbolo do código Sartoris-Compson é Quentin III, que comete suicídio; o símbolo do código dos Snopes é Jason IV (que na verdade é um Sartoris-Compson), que se arruína da maneira mais completa abraçando o Snopesismo. Os outros personagens representam, simbolicamente, estágios de degeneração e de fuga do código Sartoris-Compson: Benjy por idiotismo hereditário; Candace por promiscuidade sexual; Mr.

Compson por fanfarrice e bebida; Mrs. Compson por invalidez; Maury por bebida e indolência. O principal conflito focaliza pois Quentin e Jason, protagonistas, respectivamente, das Seções II e III do romance. Mas a Seção I coloca Benjy no centro dos acontecimentos. O motivo é que Benjy, com sua mentalidade de idiota, tem capacidade para apresentar a necessária exposição não só em seus termos trágicos mais simples, mas também em termos de símbolos os quais, por saírem da mente de um idiota, são convenientemente generalizados quanto ao seu significado sendo, portanto, flexíveis. Convém lembrar ainda que Faulkner viu no idiotismo um meio possível para um Sartoris-Compson fugir ao rigor ético de um código que dependia da aplicação de intelecto e vontade. Assim sendo, o papel de Benjy consiste em refletir um aspecto da degeneração dos Compson e ao mesmo tempo introduzir nos termos do conflito principal os símbolos simples e vigorosos disponíveis a um idiota.

A centralização de todos esses conflitos encontra-se em Quentin e, portanto, na segunda seção do livro. Quentin quer preservar as tradições humanísticas dos Sartoris-Compson, por isso sua obsessão pela honra dos Compsons que deveria ser preservada pela virgindade de Caddy, sua irmã. Visto que não consegue preservar essa tradição e não consegue conviver com a derrota da honra da família, busca libertação na morte, pois não consegue fugir ao mundo concreto, destruiu os ponteiros do relógio, ao qual sua consciência está ligada. O conflito de Quentin é interior, mental, portanto, se dá num nível de pré-fala, daí a conveniência do método utilizado por Faulkner. O fluxo de consciência representa de forma objetiva o nível de conflito existente na mente de Quentin. Uma vez que a consciência tem uma importância fundamental nesse romance, ficam evidentes as vantagens de se utilizar o método do fluxo de consciência. O mesmo se dá em relação a Benjy, embora haja diferenças entre eles, pois em Benjy encontramos uma mente simples e, em Quentin, uma mente obcecada, os efeitos são semelhantes em ambos, pois o fluxo de consciência é apropriado tanto para descrever a mente de um idiota quanto a de um obcecado. Outra vantagem da utilização do fluxo de consciência é a apresentação de símbolos que substituem ideias formuladas. São muito recorrentes em Benjy a fogueira, o pasto e Candace, e em Quentin o relógio, a madressilva e Candace.

No capítulo intitulado "As técnicas", Humphrey afirma a importância da experimentação técnica para o desenvolvimento do romance de fluxo de consciência, uma vez que a descrição da mente exigia novas técnicas ou o ajustamento das antigas. Assim são várias as técnicas para a descrição do fluxo de

consciência, mas, segundo ele, há quatro que são básicas: o monólogo interior direto, o indireto, a descrição por um narrador onisciente e o solilóquio.

O monólogo interior é facilmente confundido com fluxo de consciência e ele não passa de uma técnica literária. É preciso que ele seja mais bem definido, para que possamos fazer uma aplicação mais apropriada dele. Édouard Dujardin afirma que ele foi o primeiro a utilizar essa técnica e ele mesmo se encarrega de defini-la, porém Humphrey considera sua definição imprecisa e se arrisca a uma mais simples e exata. Diz Humphrey (1976, p. 22):

O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. Deve-se observar, sobretudo, que se trata de uma técnica para representar o conteúdo e os processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente; isto é, de representar a consciência.

Há, entretanto, uma distinção entre dois tipos de monólogo interior. Ele pode ser direto ou indireto. O primeiro é apresentado sem a interferência do autor e sem supor a presença de uma plateia. Portanto, nesse monólogo, não há as marcas de “ele disse”, “ele pensou”. Já o segundo dá ao leitor a ideia da presença constante do autor e, muitas vezes, há a presença de métodos descritivos e expositivos para apresentar o monólogo e isso cria mais coerência e facilita mais a compreensão do leitor, porém a fluidez e o senso de realismo das descrições mentais podem se conservar. Vejamos a definição final de Humphrey (1976, p. 27) acerca do monólogo interior indireto:

Neste caso, o monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela. Basicamente, difere do monólogo interior direto no sentido de o autor intervir entre a psique do personagem e o leitor. O autor está em cena como guia para o leitor.

A descrição feita por um narrador onisciente e o solilóquio, ao contrário dos monólogos interiores, não são técnicas exclusivas do século XX, mas são métodos padrões e básicos que foram utilizados antes dos autores de fluxo de consciência,

todavia foram reutilizados por eles. A descrição pelo narrador onisciente é a técnica de fluxo de consciência mais conhecida dos leitores e não deve ser confundida com o monólogo interior indireto em que um “autor onisciente apresenta material não-articulado diretamente da psique” (HUMPHREY, 1976, p. 32). O solilóquio é diferente do monólogo interior porque, embora seja pronunciado por uma única personagem, supõe uma plateia e disso resulta outra característica que efetivamente o distancia do monólogo: sua finalidade. Supondo uma plateia, a finalidade básica do solilóquio é comunicar não a identidade mental, como o monólogo, mas emoções e ideias que se relacionam ao enredo, à ação. Vejamos as considerações finais de Humphrey (1976, p. 32) a esse respeito:

O solilóquio no romance de fluxo de consciência pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma platéia tacitamente suposta. Por conseguinte, é necessariamente menos sincero e mais limitado do que o monólogo interior na profundidade da consciência que pode representar. O ponto de vista é sempre o do personagem e o nível da consciência geralmente se encontra próximo à superfície. Na prática, o propósito do romance de fluxo de consciência que se vale do solilóquio é realizado, vez por outra, pela combinação de solilóquio com monólogo interior.

Convém-nos ainda destacar uma vantagem especial na utilização do solilóquio que, veremos, encontramos em *O som e a fúria*. Há romancistas, como Faulkner, que reconhecem o valor da descrição do nível de consciência que antecede a fala, ou seja, o nível da pré-fala, mas não querem desconsiderar elementos do romance tradicional de enredo e ação. Assim esses romancistas utilizam o solilóquio e, por isso, alcançam uma combinação eficaz entre a consciência interior das personagens e o mundo exterior em que elas estão inseridas. Essa combinação não poderia ser alcançada somente com o uso do monólogo interior, pois este não proporciona a coerência e a unidade que a técnica do solilóquio oferece.

Outras técnicas especiais, e menos utilizadas, foram desenvolvidas para representar o fluxo de consciência tais como o drama e a forma de verso. Posteriormente apontaremos como, à medida que o estado mental de Quentin se torna mais caótico, sua fala vai se fragmentando e é exposta como se fosse a forma de versos.

As técnicas expostas anteriormente foram utilizadas de diferentes formas pelos autores de fluxo da consciência. Entretanto, eles se depararam com a necessidade de modelar melhor seus artifícios técnicos para que a consciência pudesse ser representada de forma mais convincente. Essa questão aponta para os problemas essenciais que existem quando se trata da descrição da consciência na ficção. O primeiro problema é a fluidez da consciência, ou seja, o movimento dela é livre e, portanto, não se relaciona à linearidade do tempo cronológico, ao contrário, ela move-se livremente no tempo e possui a tendência para criar seu próprio sentido de tempo. Daí que os processos psíquicos não obedecem à continuidade do tempo-calendário. Assim segue-se o questionamento de como essas particulares da consciência são traduzidas nas obras de ficção.

Para controlar o movimento do fluxo da consciência na ficção, a principal técnica utilizada pelos romancistas é a aplicação dos princípios da livre associação que, posteriormente, veremos como funciona com a exposição teórica do pensamento de Henri Bergson. Com Genette, vimos, pelos segmentos narrativos, como há mudanças no tempo da história e essas mudanças foram provocadas por lembranças que foram sendo suscitadas por sons, cheiros e objetos. Três são os fatores que controlam a associação: a memória, os sentidos, e a imaginação. O primeiro é sua base, a segundo guia o primeiro e o terceiro prescreve sua elasticidade.

Outra maneira de controlar o movimento da consciência na ficção é a utilização dos artifícios designados de “cinematográficos” (HUMPHREY, 1976, p. 44, aspas do autor). A técnica básica do cinema é a montagem.⁶³ A montagem é o recurso capaz de mostrar uma interligação ou associação de ideias tais como “uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição de imagem sobre imagem ou o contorno de uma imagem focal por outras a elas relacionadas” (HUMPHREY, 1976, p. 44). Essa técnica é capaz de mostrar a multiplicidade de pontos de vistas sobre uma mesma questão. Sendo assim, a montagem e os artifícios a ela relacionados dão outra dimensão ao tempo e ao espaço.

Para representação do fluxo de consciência na ficção, há artifícios semelhantes a esses, pois, conforme vimos, a consciência exige um movimento que

⁶³ Aliados a essa técnica e subordinados a ela há outros artifícios tais como: vista múltipla (*multiple view*), câmara lenta (*slows-ups*), dissolvência em negro (*fade-outs*), corte, vista de perto (*close-ups*), panorama e vista para trás, recordação (*flashbacks*).

não é análogo ao avanço de um relógio e, por isso, tem liberdade de fazer antecipações ou retrospectões, de misturar o passado ao presente e/ou ao futuro imaginário. Há, basicamente, dois métodos que dão conta da representação do fluxo: a montagem do tempo e a do espaço. No primeiro, o objeto fica fixo no espaço e a consciência se move no tempo; no segundo, o tempo é que permanece fixo e o espaço é que se move. Já observamos isso anteriormente no fragmento destacado da seção I de *O som e a fúria*. A apresentação de movimento e coexistência é a principal função dos artifícios cinematográficos, especialmente o da montagem, e a finalidade disso é a apresentação da dualidade da vida humana: vida interior simultânea à exterior. A questão do movimento e simultaneidade é essencial no nosso trabalho e está relacionado ao tempo, à história, à memória e à identidade. Veremos no próximo capítulo que a concepção de tempo do indivíduo se relaciona à sua concepção de existência. Na verdade a concepção de tempo dos indivíduos molda as suas condutas, pois relacionados a ela estão os valores morais e existenciais mais significativos.

Embora façamos considerações do uso dos artifícios cinematográficos para a representação do fluxo de consciência na ficção, nossa discussão não tem passado pelas relações entre Literatura e Cinema, mas entre Literatura e História, pois a apresentação do movimento, da sucessão, e da coexistência, simultaneidade, tem sido preocupação de ambas, conforme vimos no capítulo anterior.

Além da livre associação e dos artifícios cinematográficos, há ainda outros controles do fluxo de consciência. São menos importantes, mas não devem ser desconsiderados. Eles são os artifícios mecânicos: a tipografia e a pontuação. Sobre a tipografia já apontamos anteriormente e sobre a pontuação demonstraremos posteriormente nas análises de trechos do romance *O som e a fúria*.

O fluxo é apenas uma das características da consciência. Outra muito significativa, e não há como não considerá-la, é a intimidade. Nesse sentido, qualquer consciência é um enigma para outra. A questão da intimidade será central no capítulo três do livro de Humphrey, intitulado "Os artifícios".

Nesse capítulo, o autor começa apontando o maior problema do escritor de fluxo de consciência, que é a captação da qualidade irracional e incoerente da consciência. Se, por um lado, o conteúdo é irracional e incoerente, por outro, o leitor

espera se deparar com algo que seja inteligível. O que mais dificulta a captação e compreensão da consciência íntima é que ela é formada por arquivos de símbolos e associações que são confidenciais e inerentes a cada indivíduo. As sensações que o fogo provoca em Benjy e a madressilva em Quentin são-lhes peculiares, pois esses elementos estão relacionados a acontecimentos específicos acerca deles. Sem o conhecimento das situações as quais esses elementos se referem, esses símbolos se tornam uma espécie de código secreto para o leitor. Uma vez que a literatura precisa apresentar ao leitor certa unidade e inteireza, o escritor do fluxo de consciência deve – além de representar a consciência de forma realista e, nesse caso, ela precisa ser apresentada de forma incoerente e descontínua – comunicar algo ao leitor.

A convenção da onisciência do autor é o mais sólido fundamento da técnica ficcional. Por mais que a narrativa seja apresentada de forma objetiva, a presença onisciente do autor é dada como certa. Entretanto, escritores querem dar a ilusão de que aquilo que o leitor está lendo tem existência real, ou seja, uma existência que independe do escritor, e, para isso, criam artifícios para esconder a convenção da onisciência.⁶⁴ Assim, dois são os objetivos básicos do escritor de fluxo de consciência: mimetizar a textura verdadeira da consciência e fazer surgir um significado dessa representação para o leitor. Os artifícios mais comuns e importantes são os seguintes:

(1) suspensão do conteúdo mental de acordo com as leis da associação psicológica, (2) representação de descontinuidade e condensação por figuras de retórica padronizadas e (3) sugestão de níveis de significado múltiplos e extremos através de imagens e símbolos. (HUMPHREY, 1976, p. 58).

Vejamos um exemplo de cada artifício. Vamos retomar alguns exemplos das passagens da obra que já destacamos para que elas sejam bem compreendidas:

“Aqui, *caddie*.” Ele tacou. Eles atravessaram o pasto. Agarrei a cerca e fiquei olhando enquanto eles iam embora.

⁶⁴ Escritores como Dorothy Richardson e Virginia Woolf admitem ainda a interferência do autor, por isso são considerados menos realistas e mais fáceis de ler do que James Joyce e Faulkner que são mais objetivos.

“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. Pára com essa choradeira. Por que é que você não me ajuda a procurar aquela moeda pra eu poder ir no circo hoje.” (FAULKNER, 2003, p. 5).

Já sabemos que aqui há uma associação sonora: “Aqui *caddie*”. Mas, num primeiro momento, ela permanece com a coerência suspensa, visto que ainda não conseguimos relacionar *caddie* a Caddy. O efeito da suspensão da coerência é conseguido por meio da livre associação e esta está relacionada à intimidade da personagem. Essas associações, com frequência, não são explicadas no momento da associação, mas ficam escamoteadas ao longo de inúmeras páginas. Por isso, no momento em que aparece a associação, a consciência é representada de forma realista, ou seja, incoerente e descontínua, porque não encontramos os nexos lógicos para aquela associação. Mas, páginas após, quando a associação faz sentido, sem ser explicada, efetiva-se a comunicação com o leitor. Percebemos que, nesse tipo de ficção, pistas vão sendo deixadas ao longo da obra e elas servem para descortinar os enigmas da intimidade das personagens.

O segundo artifício, que é a descontinuidade do discurso, pode ser condensado pelo termo geral de figuras de retórica.⁶⁵ Vejamos o fragmento que segue:

“Onde que você pensa que vai.” disse Versh. “Você acha que está indo pra cidade, é.” Passamos no meio das folhas barulhentas. O portão estava frio. “Põe as mão no bolso.” disse Versh. “Se pegar no portão elas congela, e aí como é que vai ser. Devia era esperar em casa.”

Ele pôs minhas mãos nos meus bolsos. Eu ouvia o barulho das folhas. Sentia o cheiro do frio. O portão estava frio. (FAULKNER, 2003, p. 7).

Já fizemos menção à imaginação de Benjy nesse trecho, bem como à figura de linguagem: a sinestesia. Mas devemos ainda apontar que há uma relação entre o frio e o portão que remetem a vários momentos distintos e todos eles com muita significação para a intimidade de Benjy. Quando Caddy foi embora, era no portão

⁶⁵ Na literatura de forma geral, qualquer que seja o gênero, as figuras de retórica sempre estão presentes. Mas na literatura de fluxo de consciência, o que chama a atenção é o acúmulo dessas figuras. Elas mais que nunca exigem uma leitura atenta e criam um tom enigmático às passagens, o que evidencia mais a intimidade da personagem.

que Benjy ficava esperando a volta dela. E foi num desses momentos que estava no portão que agarrou uma garota que passava e esse fato resultou na sua castração.

Relacionado ainda à descontinuidade, mas agora não mais à figura de retórica, queremos evidenciar como ela está amalgamada à técnica de montagem e, portanto, à justaposição. Releiamos o trecho seguinte:

Do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores curvas, eles estavam tacando. Ele foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à cerca. Luster estava procurando na grama perto da árvore florida. Eles tiraram a bandeira e aí tacaram outra vez. Então puseram a bandeira de novo e foram até a mesa, e ele tacou e o outro tacou. Então eles andaram, e eu fui seguindo junto à cerca. Luster veio da árvore florida e nós seguimos junto à cerca e eles pararam e nós paramos e eu fiquei olhando através da cerca enquanto Luster procurava na grama.

“Aqui, *caddie*.” Ele tacou. Eles atravessaram o pasto. Agarrei a cerca e fiquei olhando enquanto eles iam embora.

“Que barulheira.” disse Luster. “Onde que já se viu, trinta e três ano, chorando desse jeito. Depois que eu fui até a cidade só pra comprar aquele bolo pra você. Pára com essa choradeira. Por que é que você não me ajuda a procurar aquela moeda pra eu poder ir no circo hoje.”

Eles estavam tacando pequenino, do outro lado do pasto. Fui andando junto à cerca de volta para perto do lugar onde estava a bandeira. Ela balançava entre a grama ensolarada e as árvores.

“Vamos.” disse Luster. “Aí a gente já olhou. Eles não vai voltar agora não. Vamos lá no riacho encontrar a moeda senão os negro é que vão achar ela.”

Era vermelha, balançando no pasto. Então veio um passarinho descendo inclinado e pousou nela. Luster jogou. A bandeira balançava entre a grama ensolarada e as árvores. Agarrei a cerca.

“Pára com essa choradeira.” disse Luster. “Se eles não quer voltar eu não posso fazer nada. Se você não parar de chorar, a mamãe não vai fazer festa de aniversário pra você. Se você não parar, sabe o que eu vou fazer. Vou comer o bolo todinho. Comer as vela também. Comer as trinta e três velas. Vamos lá, vamos lá no riacho. Preciso achar minha moeda. Quem sabe a gente não acha uma bola também. Olha lá. Eles estão lá. Lá longe. Olha”. Ele veio até a cerca e apontou com o braço. “Olha só eles. Eles não volta mais aqui não. Vamos.”

Seguimos junto à cerca até chegar à cerca do jardim, onde as nossas sombras estavam. A minha sombra era mais alta que a de Luster na cerca. Chegamos no lugar quebrado e passamos por ele.

“Espera aí.” disse Luster. “Você prendeu naquele prego outra vez. Será que você nunca consegue passar aqui sem prender no prego.” (FAULKNER, 2003, p.5-8, grifo do autor; destaques das cores nossos).

Esse trecho se refere, conforme vimos, ao presente da narrativa e anteriormente foi destacado de verde. Nesse ponto, fizemos outro destaque para evidenciar a descontinuidade da narração objetiva de Benjy. Ela é justaposta aos diálogos. Vemos então que há cortes e retomadas. Com esses destaques, observamos que, se fizermos a leitura em dois momentos – lendo os segmentos de cinza e, posteriormente, os de verde, embora permaneça, em alguns momentos, suspensa a coerência –, perceberemos melhor a continuidade e que a descontinuidade foi alcançada pela técnica da montagem, da justaposição.

O último artifício, a transformação por metáfora, é largamente usado por todo tido de literatura para comunicar uma impressão sensória. As imagens podem ser identificadas como comparações figurativas: símiles ou metáforas. Da mesma forma que o uso dos artifícios da retórica se intensifica na literatura de fluxo de consciência, a utilização dessas comparações figurativas também ganha uma nova dimensão. De acordo com Humphrey (1976, p. 71-72),

[...] a fim de dar a aparência desta falta de inteireza sintática normal e ao mesmo tempo expressar o que está além do poder de significado denotador, os escritores do fluxo de consciência empregaram imagens de duas maneiras específicas: empregaram a imagem de maneira impressionista e usaram o simbolismo.⁶⁶

Por uso impressionista da imaginação, quero referir-me à descrição de uma percepção imediata em termos figurativos que se expandem para expressar uma atitude emocional para com uma coisa mais complexa [...]. Por “simbolismo”, refiro-me simplesmente ao considerável uso de símbolos. Um símbolo é uma metáfora truncada, ou seja, uma metáfora com falta do primeiro termo. Consequentemente, é um artifício para concentrar a expressão de uma comparação; ao mesmo tempo que é, como toda metáfora, naturalmente, um artifício para expandir o significado. Tanto a imagem como o símbolo tendem a expressar alguma coisa da qualidade de intimidade na consciência: a imagem, sugerindo os valores emocionais particulares daquilo que é percebido (seja

⁶⁶ Nesse ponto, não poderíamos deixar de mencionar Edmund Wilson (2004, p. 43-44), em *O castelo de Axel*. A sua exposição aponta uma convergência com a literatura de fluxo de consciência. “Era tendência do simbolismo – aquela segunda oscilação do pêndulo para longe de uma visão mecanicista da natureza e de uma concepção social do homem – fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo, mais ainda do que fora o caso no romantismo: na verdade, o simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor. A sutileza e dificuldade peculiares do simbolismo são indicadas pelo próprio nome deste. [...] Os símbolos do simbolismo têm de ser definidos de maneira algo diversa do sentido dos símbolos comuns [...]. Os pressupostos em que se baseiam o simbolismo levam-nos a formular doutrina como a seguinte: Toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme experimentamos, efetivamente, por meio da linguagem convencional e universal da literatura comum”

diretamente, pela memória ou pela imaginação); o símbolo, sugerindo a maneira truncada de percepção e o significado expandido. Pode-se ver que o método do simbolista, conforme usado na ficção do fluxo de consciência, acha-se intimamente aliado à tentativa do naturalista para apresentar seu material com exatidão. Os dois escritores, Joyce e Faulkner, que mais se valem do simbolismo, são mais frequentemente enquadrados na tradição naturalista do romance.⁶⁷

Os símbolos dos escritores de fluxo de consciência são escolhidos para convencerem os leitores da intimidade e realidade da mente que é mimetizada. Ou seja, o que são representadas são ideias peculiares à mente. Por exemplo: a obsessão de Benjy pelo pasto, por Caddy e pela fogueira. Esses símbolos não têm significados convencionais e/ou sociais como a cruz. Também o relógio pode ter significados distintos para distintas personagens, por isso, ele assume, para Quentin, um significado íntimo. Assim, um único objeto, som ou cheiro pode desencadear as mais distintas sensações e remeter aos mais distintos momentos temporais. Sendo assim, o fluxo, o senso de tempo não orientado linearmente, sucessivamente, pode ser captado e comunicado ao leitor pela obra literária.⁶⁸

Ao final do capítulo intitulado “Os artifícios”, Humphrey levanta a questão importante que será desenvolvida no próximo capítulo do livro dele intitulado “As formas”. Segundo ele, com base em Aristóteles, mais do que verossimilhança e clareza, a literatura requer harmonia. Uma vez que o tema e ação exterior foram substituídos pela apresentação dos processos psíquicos da mente, o que unificará a obra? O que será posto no lugar do enredo tradicional?

Já vimos anteriormente que Faulkner está entre os romancistas que tentaram apreender a natureza problemática e dialética da relação entre o indivíduo e o meio em que ele vive. Esse fato é definidor para que Faulkner consiga impor a ordem à desordem da consciência. Se a mente da personagem é o cenário, como é o caso da de Benjy e da de Quentin, o tempo da ação se relaciona ao alcance das lembranças e fantasias dessas mentes no tempo. O lugar da ação está relacionado também às lembranças dessas mentes e a ação é provocada pelas lembranças e/ou imaginações que as percepções de sons, objetos e cheiros desencadeiam. Mas é preciso que haja algo que dê harmonia a essa dispersão. Nesse ponto é que

⁶⁷ No capítulo anterior, dissemos sobre a impossibilidade do enquadramento fácil de Faulkner nos limites das escolas literárias. Essa afirmação de Humphrey reforça esse posicionamento.

⁶⁸ Deixaremos o exemplo do símbolo para ser dado posteriormente, quando estivermos destacando fragmentos que se referem ao monólogo de Quentin.

Faulkner se distingue de muitos dos escritores de fluxo de consciência, porque ele não prescinde do enredo, da tessitura da intriga, conforme vimos no capítulo anterior. Ao contrário, escritores de fluxo de consciência costumam deixar de lado o enredo e se ocupar apenas com os processos psíquicos.⁶⁹ Esse é então o grande artifício unificador de Faulkner, ou seja, a unidade de ação e, nesse caso, seu romance de fluxo de consciência se funde com o romance tradicional.⁷⁰ Assim, o que era inicialmente incompreensível passa a ser inteligível, porque tem relação com conflitos e problemas que são bastante estruturados.⁷¹

Humphrey finaliza sua exposição no capítulo “Os resultados”. Aponta que há um padrão de desenvolvimento no gênero de fluxo de consciência, das primeiras manifestações até chegar ao ápice com os romances *As ondas* e *Finnegans Wake*, de Virgínia Woolf e James Joyce, respectivamente. Depois de alcançar o ápice, Faulkner refreia sutilmente o romance de fluxo de consciência, pois, sem desconsiderar a mente como cenário, retorna ao alicerce da ficção fazendo uma interação, combinação, entre a descrição da ação exterior e da interior.

As técnicas apresentadas que representam a consciência não são invenções da literatura do século XX, mas elas foram empregadas de maneira singular a partir do momento em que os romancistas tiveram consciência dos dramas, dos conflitos, que se desenrolam no interior das mentes dos indivíduos. Essa tomada de consciência deve muito aos estudos de William James e Henri Bergson, pois foram eles que descreveram que “a consciência flui como uma corrente e de que a mente tem seus próprios valores de tempo e espaço à parte dos que são arbitrários e estabelecidos pelo mundo exterior” (HUMPHREY, 1976, p. 109).

2.5 A travessia: entre o silêncio e o nada

O objetivo de Quentin é destruir o tempo. Ele deseja isso porque refuta a exatidão dele e o poder efetivo que exerce sobre as questões humanas. A exatidão do tempo aponta para a decadência do homem. Essas questões serão abordadas

⁶⁹ Conforme vimos no capítulo anterior, Ricoeur considera que, mesmo em romances de fluxo de consciência, o conceito de intriga não pode ser contestado. Para ele, o que pode ser observado são as metamorfoses da intriga.

⁷⁰ A última parte de *O som e a fúria* deixa isso muito evidente.

⁷¹ E, no caso de Faulkner, esses conflitos não alcançam somente os limites da obra *O som e a fúria*, mas esta se insere na estruturação dos conflitos que se relacionam à saga do condado de Yoknapatawpha.

no terceiro capítulo, mas já devemos destacar o início da segunda seção do livro que é o monólogo interior de Quentin. Esse início evidencia essa discussão acerca do tempo e da sua relação com o homem:

Quando a sombra do caixilho apareceu na cortina era entre sete e oito horas, e portanto *eu estava no tempo de novo*, ouvindo o relógio. Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios. (FAULKNER, 2003, p. 73).

A concepção de tempo de Quentin é expressa nesse fragmento e ela foi herdada, aprendida, do pai dele. O presente da narrativa da segunda seção do livro *O som e a fúria* refere-se ao momento em que Quentin acorda, ou seja, ao momento em que ele retorna ao tempo.

Essa segunda seção diz respeito aos acontecimentos do dia 2 de junho de 1910, dezoito anos antes dos acontecimentos da primeira. Ela começa com uma voz narrativa, fragmento anterior, fazendo referência ao tempo e, posteriormente, ao barulho de um relógio que fora, inicialmente, do avô, depois do pai e, agora, do filho.

Os acontecimentos desse dia têm início entre sete e oito horas da manhã no quarto de Shreve. Alguém, que, posteriormente, ficamos sabendo que é Quentin, depois de escutar o barulho do relógio, pega-o, vira-o de costas e volta para a cama. Na cama, lembranças vêm à tona e já percebemos a grande obsessão da personagem que é o fato de ter uma irmã e o incesto. Shreve está parado à porta do quarto; pergunta ao outro se ele não vai. Adiante vemos que se refere à aula. Shreve sai e deixa-o imerso em pensamentos, e a grande pergunta é *Você já teve irmã?* As lembranças continuam. Logo aparece a referência a Dalton Ames. Utilizando a técnica vaivém, referente ao espaço exterior e o interior, o tempo todo acompanhamos os acontecimentos dentro do quarto, inclusive, que um pardal pousou no parapeito da janela e inclinou a cabeça, e as lembranças que vêm à tona. Vai até a cômoda, pega o relógio, quebra-o e corta o dedo. Separa suas roupas e

faz sua mala. Tranca a mala, escreve nela o endereço; toma banho; faz a barba; veste o terno novo; põe o relógio no bolso; guarda todos os seus utensílios; embrulha a chave da mala, põe-na num envelope, endereça-o ao pai e escreve dois bilhetes. Lembranças: um casamento ou enterro? que perdeu. Volta ao presente: desce a escada; sela os envelopes: um era para o pai, este foi postado, o outro era para o Shreve, este foi posto no bolso. Novas lembranças: onde tinha visto Deacon pela primeira vez. Presente: toma o bonde e vai para a cidade.

Para que não fique cansativa a descrição minuciosa dos acontecimentos desse dia, alternados com as lembranças, deve-se resumir essa segunda parte, a maior das quatro. Nela, há a descrição de todo o percurso do dia de Quentin - (este foi o dia do suicídio dele, mas não fica explícito) ao final do dia, ele retorna à sua casa, toma banho, pois uma lembrança do passado foi tão forte que o fez, no presente, sem que ninguém entendesse nada, agredir um colega e ser agredido por ele – e as lembranças que marcaram a sua vida: as lembranças do dia da morte da avó e do banho que as crianças tomaram no riacho; problemas de Caddy; casamento da Candace (essa é Caddy, mas, à primeira leitura, o leitor faz confusões, porque ora aparece com um nome ora com outro; o mesmo ocorre com Benjy); apresentação de Herbert; emprego que Herbert arrumaria no banco para Jason; venda do pasto para Quentin estudar em Harvard; ancestrais dos Compsons: um governador e três generais; o castigo que foi a vinda de Benjy; diálogo tenso entre Quentin e Herbert; ciúmes de Caddy; necessidade do casamento de Caddy; alcoolismo do pai; diálogo tenso entre Caddy e Quentin, este faz uma proposta, àquela, de suicídio; briga entre Quentin e Dalton Ames.

À medida que se aproxima o momento do suicídio de Quentin, seu discurso se torna mais fragmentado. Inicialmente, essa fragmentação pode ser observada pela justaposição de momentos temporais distintos: “esses roceiros coitados nunca viram um automóvel na vida muitos deles toque a buzina Candace para *Ela não olhava para mim* eles saírem da frente *não olhava para mim* seu pai não ia gostar nem um pouco se você machucasse alguém sabe acho que seu pai agora vai ter que comprar um automóvel [...]” (FAULKNER, 2003, p. 90). Essa justaposição está relacionada à técnica de montagem, pois há um corte em “para” que tem continuidade em “eles saírem da frente”. Novamente um corte em “frente” para ser retomado em “seu pai”. Esses trechos são segmentos temporais distintos que, postos como foram, dão a ilusão da simultaneidade.

Também pode ser observada pela pontuação: “Ah Herbert Candace você ouviu essa *Ela não olhava para mim suave teimosa o ângulo do maxilar sem olhar para trás* Mas não fique com ciúmes não ele está só elogiando uma velha filha crescida casada não posso acreditar” (FAULKNER, 2003, p. 91). A fala “Ah Herbert!” é da mãe de Caddy que foi elogiada por Herbert (o marido que ela conseguiu arrumar para ver se contornava a gravidez da filha). A fala “Candace, você ouviu essa?” também é da sua mãe, mas agora ela muda seu interlocutor. Depois dessa fala há uma lembrança específica de Caddy, que se relaciona ao mesmo segmento temporal destacado anteriormente. Depois o diálogo entre Caddy e sua mãe prossegue: “mas não fique com ciúmes não. Ele está elogiando uma velha. Filha crescida, casada! Não posso acreditar!” A ausência de pontuação mimetiza, representa, melhor o fluxo da consciência.

Entretanto, essa fragmentação, embora vá chegar ao ápice, é alternada com momentos de descrição bastante tradicional, realista: “O bonde parou. Saltei no meio da minha sombra. Uma estrada cruzava os trilhos. Havia um abrigo de madeira, com um velho comendo alguma coisa que tirava de um saco de papel, e depois já não dava mais para ouvir o bonde” (FAULKNER, 2003, p. 108). A alternância entre os momentos de descrição do presente e as lembranças do passado vão se fundindo a cada passo:

Seguimos em frente. A rua estava tranqüila, quase ninguém a nossa volta *o odor de madressilva se misturando a tudo Ela me teria dito para não me deixar ficar sentado na escada ouvindo a porta dela entardecer batendo Benjy ainda chorando Jantar ela teria de descer então o odor de madressilva se misturando a tudo* Chegamos à esquina. (FAULKNER, 2003, p. 125, grifo do autor).

À medida que as lembranças se tornam mais intensas, chega-se ao ápice do conflito de Quentin que é o incesto, ou seja, seu relacionamento com Caddy, em que o discurso se fragmenta mais e vai se tornando cada vez mais simultâneo, até a completa fusão de tempos. Nesse ponto, a separação dos segmentos temporais é uma tarefa intensamente mais árdua. Há inúmeras analepses, mas passado e presente estão cada vez mais imbricados. Quando chega ao ápice do conflito já não há mais a alternância entre a descrição objetiva dos acontecimentos e as lembranças, mas a mente de Quentin passa ser o cenário dos acontecimentos. Nesse ponto, percebemos que há a supressão da passagem do tempo, da sua

sucessão. O tempo dos sentimentos elimina o tempo dos relógios. Essa afirmação converge para o que o pai de Quentin disse a ele: “é só quando o relógio pára que o tempo vive” (FAULKNER, 2003, p. 82).

Vejamos o fragmento que antecede o momento em que a mente de Quentin passa a ser o cenário. Esse momento é depois do envolvimento dele com a polícia, em que foi acusado de sequestrar uma garota, e da ajuda dos seus amigos para livrá-lo da prisão. Não nos esqueçamos da utilização dos recursos tipográficos utilizados por Faulkner que já mencionamos anteriormente:

Ele só deu essa receita⁷² a um único homem, foi o” *nós fizemos como vocês podem não saber espere um pouco eu vou dizer como foi foi um crime nós cometemos um crime terrível impossível de esconder você acha que pode mas espere Pobre Quentin você nunca fez isso e eu vou dizer como foi Vou contar ao pai então tem que ser porque você ama o pai então vamos ter que ir embora enquanto todos apontam para nós e o horror a chama limpa vou fazer você dizer que nós fizemos sim sou mais forte que você vou fazer você saber que nós fizemos você pensava que tinham sido eles mais fui eu olha eu enganei você o tempo todo fui eu você pensava que eu estava na casa onde aquela maldita madressilva tentando não pensar o balanço os cedros os ímpetos secretos a respiração trancado bebendo a respiração ofegante o sim Sim Sim sim “nunca foi de beber, mas sempre dizia que uma cesta em que livro você leu isso naquele da roupa de remar de Gerald vinho era uma presença indispensável na cesta de piquenique de um cavalheiro” *você os amava Caddy você os amava Quando eles me tocavam eu morria.* (FAULKNER, 2003, p. 143-144, grifo do autor).*

Nesse trecho, observamos que as falas dos amigos de Quentin, de Quentin e de Caddy são justapostas e criam a ilusão da simultaneidade. O texto que dá sequência a esse fragmento isola os acontecimentos exteriores e limita-se às lembranças de Quentin. O texto vai perdendo o encadeamento narrativo e vai cedendo espaço para a forma de versos, e o cheiro da madressilva se torna cada vez mais forte e obsessivo: “vamos/a vala estreitou-se fechou-se ela virou-se para as árvores/pára Quentin/Caddy/fiquei à frente dela de novo/Caddy/pára com isso segurei-a”; “a madressilva chuviscava chuviscava”; “essa madressilva desgraçada” (FAULKNER, 2003, p. 149). O retorno ao presente se dá somente a umas dez páginas adiante, quando percebemos que o passado invadiu tanto o presente de

⁷² Dentro do contexto da narrativa se refere a uma bebida, julepo, preparada com folha de hortelã, pelo avô de Gerald, um dos amigos de Quentin.

Quentin, que ele efetivamente agrediu um colega.⁷³ Nas suas lembranças estava o momento de discussão com Dalton Ames. O ódio que sentia de Ames foi transportado do passado e o resultado foi a agressão de um dos seus colegas.

Depois da separação entre Quentin e seus amigos, Quentin fez questão dessa separação, prossegue seu caminho sozinho. Já no entardecer, no bonde, Quentin sentiu o cheiro do bonde: “cheiro de verão e escuridão, mas não de madressilva. O cheiro de madressilva era o mais triste de todos, eu acho” (FAULKNER, 2003, p. 164). Conforme vimos, uma das formas de convencimento do leitor acerca da intimidade e realidade da mente que é mimetizada é a utilização de símbolos, mas não os símbolos convencionais. Sobre essa questão, queremos apontar para o significado do cheiro da madressilva para a intimidade de Quentin. É bastante explícito o que esse cheiro significa para ele: morte e inquietude. Vejamos isso nas palavras dele:

Às vezes eu me acalentava a mim mesmo dizendo isso vez após vez até que depois a madressilva se misturou a tudo e aí a história toda passou a simbolizar a noite e a inquietude [...].
Senti o cheiro das curvas do rio além do lusco-fusco e vi a última luz supina e tranqüila sobre o charco como *pedaços de um espelho partido*. (FAULKNER, 2003, p. 165, grifo nosso).

De acordo com Humphrey, o cheiro de madressilva associa-se ao casamento de Caddy. Consideramos que essa afirmação foi um equívoco desse teórico, visto que, nas lembranças de Quentin, referente ao momento que estava no riacho com Caddy, o cheiro da madressilva já aparece, incomodando-o. Não há dúvidas de que o sentimento de morte e de inquietude se relaciona a Caddy e da mesma forma que acontece com Benjy, os sons, os cheiros e os objetos que perturbam estão relacionados à Caddy. Vejamos a passagem do riacho: “cinzento estava cinzento com orvalho enviesado na grama o céu cinzento depois as árvores mais além/essa madressilva desgraçada queria que esse cheiro parasse/antes você gostava” (FAULKNER, 2003, p. 148).

Dentro ainda do bonde, Quentin faz menção da travessia do rio, que é muito significativa. A travessia foi feita pela “ponte, a arquear-se lenta e alta no espaço, *entre o silêncio e o nada*” (FAULKNER, 2003, p. 166, grifo nosso). Já de volta ao seu

⁷³ Voltaremos a essa questão quando estivermos tratando da memória do ponto de vista de Bergson.

quarto, o cheiro da madressilva se mistura a tudo e, portanto, já próximo à noite e à morte, sua inquietude aumenta. Sua narração mimetiza a sua inquietação, pois as vozes aparecem mais misturadas e os tempos mais fundidos e também percebemos uma espécie de alucinação. O trecho a seguir é um dos que consideramos mais complexos:

Então a madressilva se misturou. Assim que eu apagava a luz e tentava dormir ela começava a entrar no quarto em ondas que cresciam e cresciam até que eu ficava ofegante tentando respirar até que eu era obrigado a me levantar e tatear às cegas como no tempo em que eu era pequenino *mãos enxergam tocando na mente tateando invisível porta Porta agora nada mãos enxergam* Meu nariz via a gasolina, o colete na mesa, a porta. O corredor continuava vazio de todos os passos das tristes gerações buscando água. e no entanto os olhos sem ver apertados como dentes não desacreditando duvidando até mesmo a ausência de dor canela tornozelo o longo fluxo invisível do corrimão da escada onde um passo em falso na escuridão cheia de sono de pai mãe Caddy Jason Maury porta não tenho medo só mãe pai Caddy Jason Maury indo tão à frente dormindo vou dormir profundamente quando eu porta Porta porta Estava vazio também, os canos a porcelana, as paredes manchadas silenciosas, o trono da contemplação. Eu havia esquecido o vidro, mas podia *mãos enxergam dedos mais frescos invisível garganta de cisne onde menos que a vara de Moisés o copo toque hesitante não tamborilando esquia fresca garganta tamborilando esfriando o metal o copo cheio transbordando resfriando o vidro os dedos vermelhos o sono deixando gosto de sono úmido no silêncio prolongado da garganta* Voltei ao corredor, despertando os passos perdido em batalhões sussurrantes no silêncio, voltei à gasolina, o relógio contanto sua mentira furiosa na mesa escura. Então as cortinas emergindo da escuridão respirando sobre meu rosto, deixando a respiração no meu rosto. Ainda um quarto de hora. Então não serei mais. As palavras mais tranquilas. Palavras mais tranquilas. *Non fui. Sum fui. Non sum.* Em algum lugar ouvi sinos uma vez. Mississípi ou Massachusetts. Fui. Não sou. (FAULKNER, 2003, p. 168-169).

O fragmento ainda prossegue e continua essa complexidade, visto que está chegando a hora do seu suicídio. A falta de nexos desse trecho é conseguida pelos artifícios que mencionamos: coerência suspensa e descontinuidade. A utilização desses artifícios torna-se mais eficaz com a utilização dos princípios básicos da livre associação. A aparência de intimidade é conseguida por esses recursos. Mas uma leitura minuciosa faz com que o leitor perceba as associações, mesmo que elas estejam dispersas e distantes da associação. Entretanto, nesse trecho consideramos que há alucinações. Os trechos destacados de verde se referem ao presente e antecedem em poucos minutos o suicídio; os outros se referem às

alucinações. Faltam quinze minutos para que Quentin ponha fim à vida: “ainda um quarto de hora. Então não serei mais”. O leitor sabe que esse quarto de hora se refere ao suicídio porque acompanhou o longo preparativo durante o dia: escreveu dois bilhetes: “Selei dois envelopes, postei o do pai e pus o de Shreve no bolso interno” (FAULKNER, 2003, p. 79); comprou dois ferros de passar roupa. Essas pistas, mais a ida ao rio, fazem com que o leitor entenda que ele iria se suicidar pelo afogamento, embora isso não seja dito na narrativa. Numa mente próxima ao suicídio, a desorganização mental é um fato. A mistura da madressilva aumentou a inquietude de Quentin: “eu ficava ofegante tentando respirar até que eu era obrigado a me levantar e tatear às cegas como no tempo em que eu era pequenino”. Seu suicídio aconteceu menos de dois meses depois do casamento de Caddy. A leitura do convite do casamento vem à memória dele na sequência desse trecho que destacamos. A inquietude o faz recordar de um tempo em que era pequeno. O trecho seguinte: “mãos enxergam tocando na mente tateando invisível porta Porta agora nada mãos enxergam” é uma alucinação. Mas o próximo, se considerado o contexto geral do romance, é facilmente compreendido: “Meu nariz via a gasolina, o colete na mesa, a porta. O corredor continuava vazio de todos os passos das tristes gerações buscando água”. A sinestesia “meu nariz via a gasolina” se refere à gasolina que ele pegou para limpar seu colete que havia sujado de sangue na briga com seu colega. A imagem do corredor vazio – “o corredor continuava vazio de todos os passos das tristes gerações buscando água” – converge para o trecho seguinte também relacionado ao corredor e remete para a sua inquietude e vazio: “voltei ao corredor, despertando os passos perdidos em batalhões sussurrantes no silêncio”.

O trecho sobre o relógio remete às considerações que seu pai fez a ele na ocasião em que lhe dera o relógio que fora do avô de Quentin. A grande mentira é que “um único tique-taque é capaz de criar na mente toda a longa sequência de tempo, ininterrupta e descendente, que não foi ouvida” (FAULKNER, 2003, p. 73-74). Entretanto é somente “quando o relógio pára que o tempo vive” (FAULKNER, 2003, p. 82). Os sinos – “Em algum lugar ouvi sinos uma vez. Mississípi ou Massachusetts. Fui. Não sou” – apontam para dois momentos significativos: para o casamento de Caddy e para as batidas do sino da escola. Durante o dia, ouviu também o sino e como já sabemos da livre associação, lembrou-se do casamento de Caddy, que é um dos grandes motivos de sua inquietação.

A leitura de trechos como esse que destacamos nos faz perceber uma multiplicidade de tempos. Há um acontecimento interessante no começo da seção narrada por Quentin que aponta para essa questão. Depois que ele saiu de casa, passou por uma relojoaria. Na vitrine dela havia vários relógios e ele perguntou ao relojoeiro: “O senhor podia me dizer se algum desses relógios na vitrine está dando a hora certa?” (FAULKNER, 2003, p. 80). O relojoeiro não responde. Quentin prossegue a narração:

Saí, fechando a porta, ouvindo os tique-taques todos. Olhei para trás, para a vitrine. Ele me observava detrás da divisória. Havia uns doze relógios na vitrine, marcando doze horas diferentes, cada um deles com a mesma convicção determinada e contraditória que o meu manifestava, mesmo sem ponteiros. Um contradizendo o outro. Eu ouvia o meu, ainda a tiquetaquear no meu bolso, muito embora ninguém o visse, muito embora mesmo se o vissem ele não pudesse dizer nada a ninguém. (FAULKNER, 2003, p. 81).

É nesse contexto que ele se lembra do que disse o pai: “os relógios matam o tempo. Ele disse que o tempo morre sempre que é medido em estalidos por pequenas engrenagens; é só quando o relógio pára que o tempo vive” (FAULKNER, 2003, p. 81-82). Nesse ponto é que entendemos a narrativa de Faulkner (2003, p. 165) como “pedaços de um espelho partido”.

2.6 As legiões marciais do inferno e do céu

O método predominante utilizado por Faulkner na terceira parte do livro, conforme apontado anteriormente, não é o de fluxo da consciência, mas o solilóquio. Não há em Jason nenhum conflito em relação à honra dos Compsons, como há em Quentin, ao contrário, com muita naturalidade, ele aderiu ao código dos Snopes, portanto, não há sentido na apresentação da sua mente, visto que ela não apresenta embates. Sendo assim, percebemos que o fluxo de consciência resulta de uma compreensão dos dramas que se desenrolam nas mentes humanas e, nesse sentido, por si só não se constitui apenas em técnica. Assim, o que forneceu os temas para Faulkner tratá-los a partir do fluxo de consciência foi “a tragédia de estar-se ciente de um modo de vida moribundo, e as malogradas tentativas da mente para levar o indivíduo ao isolamento dos materiais de uma realidade decadente”

(HUMPHREY, 1976, p. 20). Ainda de acordo com Humphrey, o solilóquio é diferente do monólogo interior porque, apesar de ser pronunciado por uma única personagem, supõe uma plateia. Sendo esta pressuposta, a finalidade do solilóquio é a comunicação das emoções e ideias que se relacionam ao enredo, à ação. Daí que, nesta terceira seção, vemos todos os dilemas de Jason por se considerar preterido pela família. Ele não teve nem as oportunidades de Quentin e nem as de Caddy. Para que o casamento de Caddy pudesse ser feito e para que Quentin pudesse estudar em Harvard, parte da propriedade dos Compsons foi vendida. Essa propriedade é que se transformou no campo de golfe. Ele é extremamente revoltado e suas emoções afloram especialmente nos diálogos com sua mãe.

Essa seção descreve os acontecimentos do dia 6 de abril de 1928; portanto, um dia antes dos acontecimentos descritos na primeira, dia do aniversário de Benjy. Ela se inicia com o diálogo de duas pessoas, que, posteriormente, sabemos ser Jason e sua mãe, sobre uma adolescente de 17 anos, que, posteriormente, sabemos se tratar de Quentin. Adiante vemos que os acontecimentos do dia começam com o café da manhã. A conversa da mãe com Jason ainda é fragmentária, embora a sequência dos acontecimentos seja descrita de forma muito mais linear e com menos lembranças. A mãe chora e diz que “o sangue dela agora a amaldiçoava; diz que é um fardo e um estorvo” (FAULKNER, 2003, p. 176). Logo ficamos sabendo que o pai está morto. Quando Jason, Quentin, D. Caroline e Dilsey se apresentam no café da manhã, a narrativa segue uma sequência bastante cronológica, embora com lembranças de acontecimentos significativos que ajudam a compreensão dos fragmentos descritos nas partes anteriores.

Nesta parte, há o grande solilóquio de Jason; nele relembra conversas passadas com a mãe e muitas coisas começam a fazer sentido para o leitor, ou seja, o que foi deixado suspenso nas seções anteriores começa a ter coerência. A primeira coisa que descobrimos é que ele não teve oportunidade de fazer faculdade. Fala da chegada de uma neta; na morte de duas pessoas em menos de dois anos, posteriormente sabemos que se trata de Quentin e do pai. A mãe não quer que a neta durma no mesmo quarto da mãe que foi abandonada pelo marido; Caroline não quer que o nome de Caddy seja pronunciado na casa. A mãe diz que Jason é a única esperança dela, pois ele é um Bascomb e não um Compson. Há um acontecimento muito importante que é o aparecimento de Caddy, escondida, no enterro do pai; ela deseja ver a filha, mas Jason faz chantagem com ela. Ganha

dinheiro e, em troca, deixa Caddy ver a filha de longe. Caddy não foi embora de imediato como prometeu e vai até o local de trabalho de Jason. Lá eles discutem e Jason acusa Caddy de tê-lo feito perder um emprego que lhe foi prometido. Caddy quer ver os extratos bancários e ter a filha de volta; quando se dá conta de que isso lhe é impossível, pede a Jason que lhe prometa que irá cuidar de Quentin.

Depois dessas lembranças, volta ao presente e fica fácil a compreensão que Jason não deixa o dinheiro que Caddy manda para a filha chegar às mãos dela (de Quentin). E Quentin sabe que ele faz isso, daí um dos motivos da guerra entre eles. Essa guerra resulta no roubo que Quentin faz de todas as economias de Jason. Na quarta parte, esse roubo é o grande acontecimento do dia e ele leva Jason ao desespero, pois é tomado de uma fúria completa: “pensando nas legiões marciais do inferno e do céu que ele atravessava em sua fúria para finalmente por as mãos na sobrinha fugitiva” (FAULKNER, 2003, p. 297). Nessa seção, há informações significativas que permitem a ordenação cronológica dos acontecimentos passados da família Compson. Também há uma sequência de acontecimentos que possibilita a compreensão de várias coisas do passado dos Compsons, referidos como uma família de malucos: um é maluco, o outro se matou afogado, a outra foi posta no olho da rua pelo marido. Vendem a terra para que o outro possa estudar em Harvard, pagam imposto para sustentar uma universidade estadual, não deixam o nome da filha ser pronunciado em casa.

Também é nessa seção que ficamos sabemos a questão do nome Quentin: “mas ela herdou toda a teimosia da família. A do Quentin também. Na época eu pensei, com a herança que ele já tem, e ainda por cima dar a ela o mesmo nome dele. Às vezes eu acho que ela é um castigo que eles dois me impuseram” (FAULKNER, 2003, p. 253). A mãe relembra acontecimentos da infância dos filhos e tenta compreender os motivos dos acontecimentos da família. Fala sobre a necessidade de ter vendido a mobília e o restante do pasto. O dia termina. Todos vão para os seus aposentos e Jason relembra a castração de Benjy, pois tentou agarrar uma menina na rua com o pai dela assistindo à cena.

Essa terceira seção, narrada por Jason, permite a percepção mais intensa de acontecimentos políticos e econômicos, aos quais Jason estava sempre atento, conforme demonstram as passagens a seguir: “‘é perda de tempo’, eu digo. ‘Algodão é coisa de especulador. Eles enrolam os fazendeiros, fazem os trouxas produzirem

uma safra bem grande, mas depois quem fatura no mercado são eles” (FAULKNER, 2003, p. 186). Adiante:

“Boletim semanal? Como é que você quer que a gente faça alguma coisa? Podia ser uma quebradeira geral que a gente ficava sem saber. Voltei para a loja. Treze pontos. Garanto que ninguém sabe nada dessa história toda, só aquele pessoal nos escritórios de Nova York”. (FAULKNER, 2003, p. 220, aspas do autor).

A família Compson fracassa, mas Jason, apesar de ter perdido o *glamour* da família, que teve em seu seio, no passado, governador e generais, soube interagir com os movimentos da história, temporariamente, pois, pela leitura da saga dos Snopes, ficamos sabendo que ele foi enganado por Flem Snopes. Ele estudou numa escola em Memphis e lá aprendeu a avaliar e a classificar algodão; depois disso, abriu seu próprio negócio. Com esse comércio, com o qual, depois da morte do pai, sustentou a família, competiu, com êxito, até certo ponto, com os Snopes, fazendeiros migratórios, que passaram a controlar a cidade, a partir da virada do século. Vemos, portanto, que a estrutura social, econômica e política do Sul, apreendida nos limites da obra, continuava essencialmente rural e, portanto, impossibilitada de corresponder aos desafios dos ideais da industrialização. Sendo assim, segundo Robert E. Spiller (1955, p. 241), os esforços de Faulkner de recuperar o passado, com o intuito de desvendar os segredos ocultos do ser humano,

simbolizam o fracasso de um sonho utópico do homem, o declínio e a corrupção de uma cultura democrática excessivamente idealizada. Ao atingir o clímax de seu poderio e de sua realização nacional, o país não podia mais dar-se ao luxo de recuperar seus sonhos de infância e de meditar sobre a tragédia essencial da vida como a redescobriria em seu próprio passado nacional.

Apesar da resistência do Sul aos desafios da industrialização, as pressões do Norte do país fizeram o Sul ruir. Disso resultou uma mudança significativa nos modos de vida dos sulinos. Valores foram mudados e, portanto, os comportamentos também. Sobre essa questão é importante mencionar Gilberto Velho, em *Memória, identidade e projeto* (1988). A leitura desse texto nos permite observar que a constituição das identidades somente é possível ser pensada por uma relação temporal. Velho (1994, p. 101) menciona a noção de projeto, desenvolvida por Alfred

Schutz, “como conduta organizada para atingir finalidades específicas”. Essa noção, segundo Velho, está associada, indissolavelmente, ao indivíduo-sujeito, pois é ele que faz projetos, embora o projeto possa ser do grupo social, do partido etc. O projeto possui consistência a partir da memória, pois é ela que permite uma visão retrospectiva de uma trajetória individual e/ou coletiva. Sendo assim, projeto e memória “associam-se e articulam-se ao dar significado à vida e às ações dos indivíduos, em outros termos, à própria identidade” (VELHO, 1994, p. 101). Pensando nesses termos sobre a história do Sul dos Estados Unidos observamos que, do confronto entre os projetos do Sul e os do Norte, houve uma nova configuração da realidade social e, portanto, das identidades. A aristocracia dos Compsons cedeu lugar aos capitalistas Snopes. Visto que as interações sociais não cessam, percebemos que as identidades, embora tendam para a permanência, para a manutenção da tradição, estão sempre em constante reelaboração.

Da leitura da terceira parte do livro *O som e a fúria*, evidencia-se o que afirmamos anteriormente acerca da combinação eficaz que é feita entre a consciência interior das personagens e o mundo exterior em que elas estão inseridas. Nesse sentido, sem desprezar o nível de consciência que antecede à fala, Faulkner insere no romance elementos do romance tradicional de enredo e ação. Já vimos que o solilóquio não é uma técnica exclusiva do século XX. Também o efeito de simultaneidade, embora tenha se radicalizado no século XX, não é exclusivo do século XX.

2.7 A visão do Primeiro e do Derradeiro

A quarta parte se refere ao dia 8 de abril de 1928, um dia depois do aniversário de Benjy. Essa parte possui uma descrição extremamente realista; tem descrições detalhadas tanto do espaço quanto das personagens. Essa última parte ordena os fragmentos expostos anteriormente; não tem lembranças do passado, ou seja, não tem analepses. Tudo começa a fazer sentido para o leitor, inclusive, o lugar em que Dilsey vivia, que era numa cabana, perto da casa dos Compsons.

O narrador é em terceira pessoa e é onisciente. Começa com a descrição do dia que estava “feio e frio” (FAULKNER, 2003, p. 257). Dilsey vai organizar, mais uma vez, o café da manhã. Ficamos sabendo que Luster não foi buscar a lenha porque estava dormindo até mais tarde, pois havia ido ao circo no dia anterior. Às 8

horas, Luster desce com Benjy e é feita a descrição dele, vivia com a “boca aberta, babando” (FAULKNER, 2003, p. 266). É o domingo de Páscoa. Todos descem para o café. O problema do dia é que a janela de Jason está quebrada. Jason manda chamar Quentin. Jason mesmo vai até o quarto de Quentin; pega as chaves com a mãe; abre o quarto; Quentin não está lá. D. Caroline pensa que ela fez o mesmo que o tio Quentin, ou seja, que se suicidou. Jason descobre que sua caixa de dinheiro foi roubada e liga para a polícia; depois disso, sai de casa. Nesse momento, a narrativa principal se bifurca. Prossegue a narrativa, por um narrador onisciente, dos acontecimentos referentes a Dilsey: ida ao culto especial de Páscoa. O recurso que cria a ilusão de simultaneidade nesta seção é bastante tradicional: uso de uma indicação cronológica. O narrador para a narração que se relaciona a Dilsey e prossegue da seguinte forma:

Naquele momento ele estava a trinta quilômetros dali. Quando saiu de casa, foi rapidamente para o centro, passando os lentos grupos domingueiros e os sinos peremptórios que se espalhavam pelo ar despedaçado. (FAULKNER, 2003, p. 292, grifo nosso).

A partir de então, o narrador onisciente se ocupa com os acontecimentos e com os pensamentos de Jason. A certa altura, o narrador cria artifícios utilizados pelos escritores desse tipo de literatura. Os artifícios mais comuns são a suspensão do conteúdo mental de acordo com as leis da associação livre; a representação da descontinuidade e a utilização de símbolos. No próximo capítulo, apresentaremos algumas discussões de Bergson acerca da memória e nelas perceberemos que o fluxo de consciência pode ser entendido como nossa duração interior, que é o nosso movimento interno ininterrupto, e esse movimento, que é um tempo indivisível, uma sucessão incessante, traz consigo a memória que tem a capacidade de trazer o passado ao presente. Esse movimento em que uma percepção presente traz à tona imagens do passado é o que mais nos interessa em Bergson. Não poderíamos deixar de dar esse crédito a ele, pois, como seu pensamento inscreve-se entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, foi o primeiro a observar e a levantar questionamentos acerca da insuficiência do método positivista, predominante na época, para lidar com fenômenos que dizem respeito ao homem e à sua realidade interior. Em Bergson, encontramos respaldo teórico para compreendermos a duração interior das personagens, pois ele dá conta dos

aspectos sucessivos e simultâneos dessa duração, o que converge para a concepção de tempo singular múltiplo que apontamos no primeiro capítulo. Retornando à nossa discussão acerca dos artifícios e das técnicas utilizadas pelos escritores nos romances de fluxo de consciência, podemos afirmar que, somente com a leitura da quarta seção de *O som e a fúria*, podemos dizer que a narrativa prossegue seu curso. E, mais que isso, ela agora nos ajuda a preencher as lacunas que foram sendo deixadas suspensas pela descontinuidade da narrativa. Vejamos um exemplo que esclarece o primeiro trecho do livro que destacamos no item 1.4, intitulado de “Sons, cheiros e objetos que perturbam”:

“Vamos, vamos ver se eles já começou a tacar bola.” Segurou Ben pelo braço e o levantou, e foram até a cerca, onde ficaram lado a lado, olhando por entre as folhas da madressilva espessa, que ainda não estava em flor.

“Olha lá”, disse Luster. “Lá vem eles. Está vendo?”

Viram os quatro no *green*, andando em direção ao tee, para dar a tacada inicial. Ben olhava, choramingando, babando. Quando os quatro seguiram adiante ele os acompanhava ao longo da cerca, balançando-se e gemendo. Um deles disse:

“Vem cá, *caddie*. Traz o saco.”

“Pára Benjy”, disse Luster, mas Ben seguiu em frente no seu passo trôpego, agarrado à cerca, gemendo com sua voz rouca e desesperada. O homem deu a tacada e foi andando, Ben acompanhando-o até que a cerca fez um ângulo de noventa graus, e agarrou-se a ela, vendo os homens se afastarem.

“Vai parar agora?” Luster insistia. “Vai parar agora?” Sacudia o braço de Ben. Ben não largava a cerca, e gemia seu gemido rouco e constante. “Não vai parar não?” Luster repetia. “Vai ou não vai?” Ben olhava através da cerca. “Está bem”, disse Luster. “Quer um bom motivo para berrar?” Olhou para trás, em direção à casa. Então cochichou: “Caddy” Agora berra. Caddy! Caddy! Caddy”. (FAULKNER, 2003, p. 306).

A leitura desse trecho preenche as lacunas deixadas anteriormente e nos permite observar a coerência da narrativa, ou seja, com essa leitura, a aparente desordem da mente, no nível da pré-fala, é posta em ordem. Assim, tendo sido, num primeiro momento, mimetizado o funcionamento da mente, num segundo momento, essa mesma mente torna-se inteligível ao leitor.

Desta seção ainda gostaríamos de destacar mais um fragmento e observá-lo dentro da perspectiva da *distentio intentio* agostiniana.⁷⁴ Retomemos algumas

⁷⁴ Esse apontamento será necessário para o que pretendemos desenvolver no próximo capítulo deste trabalho. Temos consciência de que já não estamos nos limites da análise estrutural proposta por Genette,

considerações do capítulo anterior para que compreendamos a inserção de Santo Agostinho neste momento. Nossa tese ocupa-se em perceber a configuração do tempo nos limites das obras faulknerianas que dizem respeito à saga de Yoknapatawpha. Isso porque consideramos, na esteira das discussões teóricas e filosóficas ocidentais, que qualquer discussão acerca do tempo resulta numa aporia. A configuração do tempo numa obra literária como a que é nosso objeto de estudo nos possibilita resolver poeticamente a aporia que diz respeito à relação entre o tempo objetivo e o subjetivo. Para lidar com o caráter aporético do tempo, Ricoeur, dentre outros que não são de interesse para nossos objetivos imediatos, seleciona o pensamento de Santo Agostinho, exposto em *Confissões* (1996). Vimos a relação que pode ser feita entre Santo Agostinho e Aristóteles no que diz respeito à relação de inversão entre a antítese do primeiro, relacionada à alma, *distentio e intentio*, e a do segundo, *muthos e peripeteia*. Essa relação se dá numa perspectiva inversa, pois a *distentio* está relacionada à dispersão humana, portanto, ao que Santo Agostinho chama de discordância, enquanto a *intentio* é o seu contrário, pois se relaciona à unificação humana com o transcendente e, portanto, à concordância. Nos limites da *intentio*, a ordem, a concordância, existente nela exclui a referência temporal, pois é nos limites da referência temporal que há o sentimento de dispersão, pois o homem é confrontado com seus limites, com sua fragilidade humana, visto que é posto diante da morte e não a pode vencer. Isso então que é discordância, é dispersão, é multiplicidade é posto em ordem, numa unidade, pela tessitura da intriga, o que significa dizer que a tessitura da intriga ordena o disperso. Mas, ao contrário, a peripécia põe em desordem novamente o que foi ordenado. É nesse sentido que o conceito de intriga é visto como a réplica invertida da *distentio animi*. Em outras palavras, a dispersão resolvida no ato poético, que seria a vitória da concordância sobre a discordância, retorna pela ação da peripécia. A antítese agostiniana se relaciona diretamente com a antítese do tempo e eternidade. Tempo e eternidade são opostos e complementares. A permanência da eternidade no pensamento de Santo Agostinho foi um dos fatores que nos levou à escolha dele e não à de outros filósofos que também tratam das questões relacionadas ao tempo. Isso porque consideramos que simultaneidade, multiplicidade, e sucessão, observadas na estrutura imanente da narrativa, apontam tanto para fatos históricos

mas consideramos o momento oportuno, visto que estamos nos limites da obra *O som e a fúria*.

quanto para fatos metafísicos, conforme evidenciaremos no terceiro capítulo. Em outras palavras isso significa dizer que a forma literária, sua estrutura, é indissociável dos conteúdos que aborda. Assim, no terceiro capítulo, em que estaremos nos limites da mimese III, defenderemos que a relação tempo e memória aponta tanto para o movimento do desenvolvimento histórico, que pode ser observado ao longo da saga, quanto para o movimento que personagens têm com o transcendente. Nessa relação das personagens, o que está em jogo é a concepção que elas têm acerca do tempo. Para irmos por esse caminho, estabeleceremos uma relação entre as obras *O som e a fúria* e *Absalão, Absalão*. Ao final do capítulo três, veremos que a experiência temporal humana, ou seja, a nossa experiência temporal, configurada nos limites das obras analisadas, tem suas raízes na oposição agostiniana relacionada à alma, ou seja, na *distentio* e *intentio*. Como na quarta parte de *O som e a fúria* há algo significativo a esse respeito, relacionado à personagem Dilsey, consideramos pertinente adiantar algumas discussões neste capítulo.

O emprego do tempo em *O som e a fúria* segue um modelo de movimentação entre o passado e o presente. O primeiro movimenta-se em direção ao segundo e posteriormente há o movimento inverso, ou seja, do presente ao passado. O futuro não aparece nessa obra a não ser nas expectativas da sra. Compson e especialmente nas de Dilsey e sua família: ela viu o primeiro e o derradeiro.

Vimos que os traços aporéticos do tempo somente se apresentam se arrancarmos do tempo a sua relação com a eternidade. Quando não existe essa relação, estamos nos limites da *distentio*, que é a multiplicidade, a dispersão do indivíduo. Sem uma esperança futura relacionada à eternidade, o tempo é um terror. Assim compreendemos o interesse de Quentin em destruir o tempo. Quando destruiu o relógio, quis destruir o instrumento que marca, que testemunha, a decadência da humanidade. Quentin é carente de transcendência. Ao contrário, Dilsey convivia muito bem com as batidas do relógio: “Oito horas’, disse Dilsey” (FAULKNER, 2003, p. 266). O tempo não significa derrota para ela, pois sua relação com a existência é mais duradoura, uma vez que não se limita à existência terrestre. Dilsey tem transcendência, nesse ponto estamos nos limites da *intentio*, que é uma tensão da alma que aponta para o futuro: “Eu vi o primeiro e o derradeiro’, disse Dilsey. ‘Não se preocupa comigo não.’/ ‘Primeiro e derradeiro o quê?’ perguntou

Frony. ‘Não preocupa não’, disse Dilsey, ‘Eu vi o princípio, e agora eu vejo o fim⁷⁵’ (FAULKNER, p. 288, 2003). Essa afirmação de Dilsey converge, e é resultado, para a pregação que ouviu. Vejamos um trecho dela:

Eu vejo o Deus enlutado fechando a Sua porta; porta o dilúvio arrastando tudo; vejo a escuridão na terra por gerações e mais gerações. Então, irmãos! Que vejo? Sim, irmãos! Que vejo? Que vejo ó pecador? Vejo a ressurreição e a luz; vejo o meigo Jesus dizendo: Eles me mataram pra eu viver outra vez; morri pros que crê em mim não morrer nunca mais. Irmãos, ó irmãos! Eu vejo o juízo final e as trombeta de ouro anunciando a glória, e a ressurreição dos mortos que tem o sangue e a lembrança do Cordeiro! (FAULKNER, 2003, p. 288).

A leitura dessa pregação nos permite retomar o conceito agostiniano de tríplice presente. Nesse fragmento o passado e o futuro são postos no presente por meio da memória e da espera. O presente é o momento ínfimo do “vejo” do pregador. Nesse presente ele vê, por meio da memória, o que é passado: “eu vejo o Deus enlutado fechando a Sua porta; vejo o dilúvio arrastando tudo; vejo a escuridão na terra por gerações e mais gerações.” E ainda: “Vejo a ressurreição e a luz; vejo o meigo Jesus dizendo: Eles me mataram pra eu viver outra vez; morri pros que crê em mim não morrer nunca mais”. Mas também vê, por meio da espera, o que é futuro: “Eu vejo o juízo final e as trombeta de ouro anunciando a glória, e a ressurreição dos mortos que tem o sangue e a lembrança do Cordeiro!”⁷⁶ Nesse sentido é que Santo Agostinho vê o tempo como uma certa distensão. E essa distensão tem convergência com o tríplice presente. Com esse trecho, alcançamos a visualização de uma experiência temporal mais complexa, porque a *distentio animi* pôde ser observada juntamente com seu contrário, a *intentio animi*, na sua convergência com o tríplice presente.

Essas questões postas, referentes a Quentin e a Dilsey, evidenciam que, no romance *O som e a fúria*, além de podermos perseguir os sinais que apontam para a passagem das horas, ou seja, do tempo, podemos perceber que a

⁷⁵ Eu sou o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim, o Primeiro e o Derradeiro. Palavras de Jesus Cristo, registradas em Apocalipse capítulo 22, versículo 13. Essas palavras apontam para sua eternidade.

⁷⁶ No momento dessa pregação, há alguns efeitos de simultaneidade, alcançados pela técnica de justaposição de diálogos. Como são efeitos simples e já observamos a simultaneidade em situações mais complexas, nos eximimos de destacar novamente essa questão.

lembrança das horas não está somente no nível da configuração da narrativa. Ela está também na experiência viva que as várias personagens têm do tempo.⁷⁷

Também, se pensarmos nas narrativas de Benjy, de Quentin, de Jason, veremos que, em relação aos acontecimentos progressivos – ou seja, ao avanço da narrativa, de acordo com os acontecimentos e/ou percepções de lugares, de cheiros, de sons – vai havendo mudanças no tempo narrado, pois vai havendo retrocessos, excursões ao passado, que constituem outros tantos acontecimentos de pensamentos, intercalados com as percepções presentes e outros momentos temporais mais recentes ou mais recuados. As narrativas são feitas de pontos de vista diferentes, mas percebemos que as personagens se recordam dos mesmos acontecimentos, mas cada um com sentimentos e mágoas distintas, de acordo com seu universo interior. Há nesse ponto uma discordância entre o tempo íntimo e o cronológico, histórico. O tempo é o negativo da eternidade e é, portanto, um obstáculo à visão de uma unidade cósmica. Quentin é uma alma atormentada para quem o tempo do relógio é insuportável. Sua experiência temporal é bastante distinta, conforme já vimos, da de Dilsey, da de Caddy e da de Jason. Embora não tenhamos ouvido a voz de Caddy, sabemos pelas notícias dos outros que ela queria viver, ela tinha amor pelo dinheiro e pela sua beleza. Jason, apesar de sua revolta e fúria, soube se inserir no tempo dos negócios e apreender as mudanças pelas quais a sociedade passava. Queria vingança e toda sua vida foi firmada nisso. Também amava o dinheiro e queria obtê-lo a qualquer custo. A experiência de tempo, portanto, não é única, pois os destinos das personagens e suas visões do mundo são diferentes, mas aparecem justapostos. Essa experiência temporal múltipla caracteriza o trabalho das técnicas narrativas utilizadas. As técnicas mimetizam essa multiplicidade temporal.

Quando discutimos acerca da ampliação do conceito de mimese, vimos que a mimese II tem a função de mediação e esta é proveniente do caráter dinâmico da operação de configuração. De acordo com Ricoeur, há três motivos que caracterizam a função de mediação da intriga: mediação de acontecimentos individuais e uma história considerada como um todo; composição de fatores heterogêneos; e a mediação por seus traços temporais peculiares. Nesse ponto

⁷⁷ Posteriormente, no próximo capítulo, veremos, no nível de mimese III, que a narrativa alcançará seu pleno sentido, pois o leitor perceberá que o que está configurado na obra é o tempo da nossa ação, ou seja, o tempo do agir e do sofrer humano.

queremos destacar o terceiro motivo apresentado, visto que os traços temporais permitem definir a intriga como uma síntese do heterogêneo. Esse teórico chega a essa conclusão, por meio da utilização de dois conceitos aristotélicos: *muthos* e *mimese*. Ressaltamos a relação que a saga do condado de Yoknapatawpha tem com a história do Sul dos Estados Unidos e apontamos para a relação entre *mimese* I e a II, com base na tessitura da intriga. Mas também propusemo-nos apontar que essa relação também se dá no nível da construção estrutural da narrativa. Consideramos que, dessa forma, é possível extrair uma unidade de uma totalidade temporal, pois pudemos observar duas dimensões temporais: uma cronológica e outra não cronológica, ou seja, uma sucessiva e outra simultânea. Quando consideramos a dimensão episódica da narrativa, constituída por acontecimentos, estamos nos limites da dimensão sucessiva, cronológica, mas quando consideramos a dimensão configurante, ou seja, o modo como a intriga transforma os acontecimentos, estamos nos limites da dimensão simultânea, não cronológica. Com isso, retomamos o estudo de Ian Watt. Se o romance do século XVIII incorporou a concepção de tempo newtoniana, o romance do século XX não pôde desconsiderar essa concepção, mas acrescentou a ela uma nova concepção, que se relaciona a Einstein e Bergson, conforme expusemos no primeiro capítulo.

Finalizada a apresentação das quatro seções de *O som e a fúria*, devemos mencionar o apêndice que foi inserido nesse livro, a pedido do autor. Com a leitura do apêndice podemos reconstituir a história geral dos Compsons, pois ele traz informações referentes aos acontecimentos anteriores e posteriores aos narrados nas quatro seções. Esses relatos, conforme vimos no capítulo um, são essenciais para a reconstituição geral da saga. A linha cronológica dos acontecimentos, de forma geral e ampla, seria a seguinte: o território dos Compsons tem origem em um rei americano chamado Ikkemotubbe; ele doou parte de seus domínios ao neto de um refugiado escocês. A doação foi registrada por Jackson, um grande chefe branco de espada na mão.

Esse neto era Jason Lycurgus Compson, filho de Charles Stuart Compson e neto de Quentin Maclachan. Na realidade, Quentin Maclachan nasceu em 1699 e morreu em 1783. Ele ficou órfão e foi criado pela família da mãe. Fugiu de Culloden, na Escócia, para a Carolina. Aos oitenta anos, depois de lutar com um rei inglês e perder, fugiu, em 1779, de Carolina para Kentucky, com o neto ainda pequeno. Era pai de Charles Stuart Compson. Depois de passados alguns anos,

reencontrou o filho e morreu. Charles Stuart tentou ser professor primário, depois da morte do pai, mas desistiu e se tornou jogador. Envolveu-se numa conspiração para separar todo o vale do Mississippi dos Estados Unidos e juntá-lo à Espanha. Seus próprios companheiros se movimentaram para expulsá-lo de Kentucky e dos Estados Unidos; teve que fugir com o filho.

Jason Lycurgus Compson, em 1811, chegou ao posto do representante junto aos Chicksaw em Okatiba (que em 1860 ainda se chamava Old Jefferson) e ali ficou. Nesse tempo, os Compsons já estavam preparados para gerar príncipes, estadistas e generais para vingar os Compsons que foram desapossados de Culloden (Quentin Maclachan) e Carolina (Quentin Maclachan) e Kentucky (Jason Lycurgus).

O filho de Jason Lycurgus Compson, chamado Quentin MacLachan Compson (mesmo nome do bisavô), se tornou governador e o filho deste, Jason Lycurgus Compson II, se tornou general. O velho governador seria o último Compson que não fracassaria em tudo, menos na longevidade e no suicídio. O general Jason Lycurgus II fracassou na batalha de Shiloh em 1862 e na de Resaca em 1864 e, pela primeira vez, teve de hipotecar a milha quadrada ainda intacta a um nortista em 1866. Ao longo dos anos continuou vendendo partes da milha para pagar os juros da hipoteca. Morreu em 1900.

O que restou da antiga milha quadrada ficou conhecido, simplesmente, como a casa dos Compsons que foi herdada por Jason Richmond Lycurgus Compson III, que se casou com Caroline Bascomb e teve quatro filhos: Quentin, Candace Jason e Benjamin. Candace, apesar de ter se casado com Herbert, teve uma filha com Dalton Ames, chamada Quentin.

Jason Richmond Lycurgus Compson casou-se com Caroline Bascomb num ano anterior a 1891, pois, neste ano, nasceu o primogênito Quentin. Nos fragmentos ao longo do livro sabe-se que o grande conflito inicial desse casamento é o *status* social das famílias; a família Bascomb não teve homens importantes como a Compson. Desde crianças, os filhos demonstram dificuldades em se relacionarem. Caddy é impulsiva e dominadora; ela e Jason sempre estavam discutindo. Quentin amava não o corpo da irmã, mas a honra dos Compson, sustentada pela virgindade da irmã; mas seu grande dilema é que, para ele, ele havia cometido incesto. Caddy, na adolescência, continua a sua impulsividade e, muito cedo, foge de casa, daí o grande conflito de Benjy, que adorava a irmã, fica

grávida, de Dalton Ames, fato desencadeador da derrocada final da família. Por causa da gravidez, viu a necessidade urgente de arranjar um marido. Numas férias, em French Lick, com a mãe, havia conhecido Herbert, de Indiana, e é com ele que se casa, em 1910. Este seu marido é que havia prometido arranjar um emprego no banco para Jason. Quentin, revoltado com toda essa situação, suicidase em Cambridge, Massachusetts, onde estudava (o dinheiro que custeava seus estudos era da venda do último pedaço da velha milha quadrada dos Compsons) em junho de 1910, dois meses após o casamento de Caddy; em menos de dois anos morre Jason, pai, com uma vida destruída pela bebida. Caddy, em 1911, divorciou-se, por iniciativa do marido (segundo o apêndice, em 1920, casou-se novamente com um magnata menor do cinema; em 1925, divorciou-se novamente); sem ter como cuidar da filha Quentin, manda-a para casa de seus pais. Ela cresce e torna-se inimiga de Jason, seu tio, porque sabe que este lhe rouba o dinheiro que sua mãe, Caddy, envia para ela. Jason odeia Quentin, porque a considera culpada pela destruição do casamento da mãe e, portanto, pela perda do emprego que Herbert lhe havia prometido. Os dias 6, 7 e 8 de abril contam os últimos dias de Quentin na casa dos Compsons. O dia 6 relata a descoberta das mentiras de Quentin em relação à escola, demonstra os conflitos na família, especialmente entre Quentin e Jason; é o dia em que Jason encontra Quentin e o homem de gravata vermelha no forde, é o dia em que começam as apresentações do circo, numa sexta-feira; é o dia em que Luster manifesta o desejo de ir ao circo, mas não tem dinheiro e Dilsey lhe promete arrumar com Frony e é, pressupõe-se, o que ela faz. No dia seguinte, 7 de abril, sábado, é o dia em que Luster e Benjy estão à procura da moeda de Luster e que encontram com Quentin e o homem de gravata vermelha e, também, o dia em que eles viram Quentin sair pela janela. O outro dia, 8, domingo, é o dia em que descobrem a fuga de Quentin.

O apêndice, além de abranger acontecimentos passados da família Compson, também aborda acontecimentos posteriores a abril de 1928. Por ele, ficamos sabendo que Caddy desapareceu em Paris durante a ocupação alemã em 1940. Posteriormente, uma amiga antiga de Caddy encontrou uma foto dela numa revista, mas Jason achou que não poderia ser ela, pois estava muito nova e Dilsey não pôde reconhecê-la, porque suas vistas já não eram boas. Jason, depois da fuga da sobrinha, e da morte da mãe, já não tinha receios de Dilsey, internou Benjy

no asilo estadual e esvaziou a casa; vendeu tudo o que tinha e se tornou avaliador e classificador de algodão.

O estudo que empreendemos neste capítulo deixa-nos nos limites imanentes da construção da narrativa. Todavia, queremos apontar, no próximo capítulo, para o modo como o tempo e a memória se unem à história e à sua expressão narrativa, determinando a configuração formal da narrativa. Assim poderemos compreender como o ficcionista exteriorizou, através da narrativa fragmentada, sua visão de mundo, especificamente do Sul dos Estados Unidos. Além disso, compreender como, por seu trabalho artístico, fundado na memória, o ficcionista conseguiu dar forma aos fatos, problemas e valores que marcaram a experiência dele no contato com a sociedade na qual estava inserido. Assim, a forma da linguagem, aquilo que lhe é imanente, traz algo das transformações do Sul que somente sua forma pode conter e revelar. Isso significa dizer que a forma narrativa absorve, nas suas camadas profundas, a experiência histórica, que não se confunde necessariamente com todos os eventos fora dos limites das obras. Este é um problema de expressão artística: como dar forma à multiplicidade caótica do mundo? O procedimento narrativo seria o modo de plasmar a matéria múltipla numa unidade. A forma mimetiza o conteúdo natural, ou seja, os fatos históricos e as experiências do artista. Para retomarmos o vocabulário de Ricoeur, a obra configura, nível de mimese II, o que já figura no mundo, nível de mimese I.

Entretanto, a obra literária, quando chega ao leitor, mimese III, alcança seu pleno sentido, pois é restituída ao tempo do agir e do sofrer, visto que nossa práxis é ordenada pela tessitura da intriga e pela configuração formal da narrativa. O tempo que é invisível pode ser diretamente observado na configuração da obra. Em Santo Agostinho, com o conceito de *distentio*, já pudemos vislumbrar a ideia da pluralidade de tempos. Daí que, mais do que pensar a relação entre história e literatura, no terceiro capítulo, pensaremos a relação entre eternidade e morte, pois o oposto da *distentio* é a *intentio*. Se o primeiro aponta para a dispersão e multiplicidade do homem, o segundo aponta para a unificação do homem com o transcendente. Conforme vimos no primeiro capítulo, da leitura do texto de *Confissões*, da parte que se refere à pergunta de Santo Agostinho acerca do tempo, não se pode ignorar a relação com a eternidade. Mas, nesse caso, o grau elevado de esperança acerca da condição última da existência humana elimina a aporia do tempo. Os traços aporéticos se apresentam somente quando é eliminada

a relação com a eternidade. Num primeiro momento foi o que fez Ricoeur, mas, posteriormente, ele a reintroduziu, visto que a ficção não deixa de lado essa complexa experiência temporal. É tempo de alinhavarmos a discussão acerca das técnicas narrativas às discussões históricas e metafísicas. Concernentes às questões metafísicas, queremos lembrar que a *intentio* agostiniana é uma tensão anímica que aponta para o futuro. E este pode ser, ou não, uma angústia diante da morte “estimulada pelo silêncio eterno dos espaços infinitos” (RICOEUR, p. 151, 1997).

CAPÍTULO 3

O TEMPO REFIGURADO: O TEMPO DO AGIR E DO SOFRER HUMANO

Depois da construção de um quadro geral das concepções objetivistas e subjetivistas sobre o tempo, vimo-nos diante da impossibilidade objetiva de obtenção de respostas concernentes a indagações filosóficas referentes ao tempo e, por isso, apontamos a narrativa ficcional como uma solução poética para a aporética do tempo. Vimos que Ricoeur estabeleceu uma relação entre a antítese agostiniana, *distentio* e *intentio*, e a aristotélica, *muthos* e *peripeteia*, e tomou de Aristóteles dois conceitos fundamentais: *muthos* e *mimese*. Além disso, vimos que Ricoeur ampliou o conceito de *mimese* e demonstrou que ele, mais que a função de ruptura, tem a de ligação, uma vez que faz a transposição metafórica do campo prático pela tessitura da intriga.

Com base na ampliação do conceito de *mimese*, apontamos, no primeiro capítulo, a relação que a saga criada por Faulkner tem com a história do Sul dos Estados Unidos, ou seja, ressaltamos a relação entre *mimese* I e *mimese* II com vistas na tessitura da intriga da saga. No segundo capítulo, ressaltamos a mesma relação, mas apontando para a estrutura imanente da narrativa. Neste capítulo, apontaremos, inicialmente, para a relação entre tempo, memória e história. Consideramos que a memória é que faz a mediação entre história e tempo e é ela que possibilita a justaposição temporal. Consideramos ainda que haja uma convergência entre a teoria do tríplice presente de Santo Agostinho e as exposições teóricas de Bergson acerca da memória. Por isso, uma vez que no romance *O som e a fúria* há a presença do fluxo de consciência, não poderíamos deixar de pensar teoricamente a questão da memória. Com Bergson entraremos nos limites da realidade interior do homem e, posteriormente, com Maurice Halbwachs, veremos como essa realidade interior individual interage com outras realidades interiores e também individuais. Dessa forma, consideraremos a memória tanto no seu aspecto individual quanto no coletivo e assim chegaremos à relação entre tempo, memória e história. Halbwachs (2006), ao refletir sobre a memória coletiva, não desconsidera a memória individual, pois esta faz parte do processo. Essa discussão que empreenderemos pressupõe a revolução epistemológica realizada pela *Nouvelle*

Histoire ou Escola dos Annales quanto ao conceito de tempo histórico. Nessa escola o tempo histórico foi pensado a partir de uma abordagem “estrutural-histórica”, pois, sem deixar de ser evento e sucessão, incorporou o conceito de simultaneidade.

Posteriormente, consideraremos a relação entre tempo, memória e eternidade. Para isso, tomaremos como ponto inicial a leitura de quatro importantes leitores da obra de Faulkner – Jean-Paul Sartre, Hyatt Waggoner, Jean Pouillon e Claude-Edmonde Magny – e, mediante um diálogo com esses críticos, empreenderemos a nossa leitura, que passará pela ligação que há entre os livros *O som e a fúria* e *Absalão, Absalão*. O diálogo entre essas obras nos levará para a relação entre tempo, memória e eternidade, visto que o título *Absalão, Absalão* aponta para uma história que tem sua finalização na eternidade, embora tenha uma relação estreita com o tempo histórico. Essa história é a do povo hebreu e, mais especificamente, a da aliança que Jeová fez com seu servo Davi, rei de Israel. A origem da tradição do povo hebreu encontra-se dentro e fora do tempo histórico, pois, ao mesmo tempo em que é temporal, histórica, é eterna.

Uma obra literária, depois de finalizada, é compreensível, conforme vimos, em função da pré-compreensão do autor e do leitor no nível de mimese I, ou seja, no nível do que está figurado no mundo. Por meio dessa pré-compreensão, o autor configura o que está figurado no mundo, na obra, e o leitor refigura. Relacionados a essa pré-compreensão estão os traços estruturais, simbólicos e temporais. O pleno sentido da obra encontra-se no ato da leitura, pois, nesse nível, ela é restituída ao tempo do agir e do sofrer humano,⁷⁸ uma vez que o leitor recebe, por meio da obra, o mundo e a sua temporalidade. Sendo assim, de forma bastante sumária, queremos apontar para onde chegaremos: a obra *Absalão, Absalão* aponta para uma relação com a história do rei Davi. As promessas que Deus fez a esse rei serão cumpridas somente no futuro, quando o mundo passar sua existência para os limites da eternidade. Isso significa dizer que a história do rei Davi aponta para o futuro,⁷⁹ portanto, para a eternidade. Vimos que as obras de Faulkner incorporam em sua estrutura, sem desprezar a sucessão, a simultaneidade, o que quer dizer que essa obra aponta não somente para a ordem temporal sucessiva, mas também para a simultânea, a eternidade. Embora a história do rei Davi e a de Sutpen e/ou

⁷⁸ Sobre a intersecção entre o mundo do texto e o do leitor, relei as nossas considerações, a partir do posicionamento de Ricoeur, no capítulo um.

⁷⁹ Concepção de tempo introduzida pelos judeus: linear.

dos Compsons tenham em comum a incorporação do conceito de eternidade, as histórias se distinguem pelo vetor da sucessividade do tempo, uma vez que em Faulkner não há futuro, mas somente passado e presente. Além disso, veremos que a imagem da eternidade, em Faulkner, é imóvel e este não é o caso da eternidade judaico-cristã. Com raras exceções, como é o caso de Dilsey e da senhora Caroline (essa, apesar da transcendência, tem sobre si um fardo de culpa e de fracasso, por não ter conseguido dar uma educação cristã para os filhos), as personagens de Faulkner não possuem uma existência duradoura. O futuro para elas inexistente, ou seja, elas não têm transcendência, por isso, há a angústia da morte e um grande sentimento de desolação que sempre renasce quando são lembradas a fragilidade da vida e a capacidade que o tempo tem de destruir tudo.

3.1 Memória: a irrupção do passado no presente

Muitas considerações foram feitas ao longo deste trabalho sobre o tempo. Procuramos responder à pergunta: “o que é o tempo”? E propusemos a observar a configuração desse ser, visto que ele é inapreensível, nos limites da narrativa de ficção, e, para isso, escolhemos a obra de Faulkner. Entretanto, até aqui não consideramos o que Faulkner pensa acerca do tempo e como ele lida com ele nos limites da sua obra. Reservamos essa consideração para este momento, pois acreditamos que a concepção de Faulkner acerca do tempo evidenciará, ainda mais, a necessidade que temos de passar por Bergson e por Halbwachs.

Em uma de suas entrevistas, em 1956, Faulkner falou acerca da sua invenção do condado de Yoknapatawpha e como a utilizou na sua ficção desde 1929. Essa entrevista foi dada a Jean Stein. Leiamos suas palavras:

Com o livro *Soldiers' Pay* descobri que escrever era divertido. Mas, posteriormente, também descobri que não só cada livro precisa ter um objetivo como também que o trabalho de um artista precisa ter uma finalidade. Escrevi os livros *Soldiers' Pay* e *Mosquitoes* por escrever, porque era divertido. Começando, no entanto, com *Sartoris* descobri que o meu pedacinho de terra natal também servia de tema e que eu nunca poderia esperar viver o tempo suficiente para esgotar este assunto. Substituindo a realidade pelo apócrifo teria eu a possibilidade de utilizar ao máximo o talento existente. Essa descoberta abriu uma mina de ouro em forma de pessoas e assim criei um cosmos próprio. Posso movimentar essa gente como se fosse Deus, não apenas no espaço como também **no tempo**. O fato

de eu ter conseguido **movimentar os meus personagens no tempo com sucesso prova, pelo menos para mim, que a minha teoria, no sentido de tempo é uma condição fluida que não tem existência a não ser momentaneamente em manifestações de pessoas individuais**, está correta. A palavra *foi* não existe; existe apenas a palavra *é*. Se *foi* existisse não haveria dor ou tristeza. Gosto de pensar que o mundo que criei é uma pedra fundamental no universo a qual, embora pequena, causaria o colapso do universo se fosse removida....⁸⁰ (HOFFMAN, 1966, p. 18-19, grifo nosso).

Das considerações de Faulkner, compreendemos que o tempo foi apontado com base em uma perspectiva subjetiva, pois o movimento das suas personagens nele prova que ele somente tem existência a partir das manifestações de pessoas individuais. Assim, o tempo é visto num complexo de tensões humanas, uma vez que as pessoas não vivem de forma isolada. Esse complexo é absorvido e integrado à narrativa: na sua retórica, no seu estilo, no seu andamento narrativo e no seu ritmo. Pode-se dizer, de forma geral, que nem o presente e nem o passado são observados de forma isolada nas obras de Faulkner, mas se apresentam como um tempo que corre do passado ao presente e do presente ao passado.

O fato de Faulkner perceber o tempo por meio de manifestações individuais, ou seja, de uma perspectiva subjetiva, e o fato de ele considerar apenas a existência do presente, “a palavra *foi* não existe; existe apenas a palavra *é*”, nos levam a identificar semelhanças entre sua concepção de tempo e a de Santo Agostinho. Santo Agostinho, além de tentar responder à questão “que é o tempo?”, quis entender suas divisões. A partir de um “agora”, segundo ele, é difícil não afirmar que há acontecimentos que já passaram e acontecimentos que virão, o que significa dizer que é difícil negar a existência de três tempos. Entretanto, para ele, é possível pensar na existência apenas do presente, como se expressou Faulkner em “existe apenas a palavra *é*”, pois passado e futuro não existem e se existem devem estar em um lugar desconhecido. Caso passado e futuro existam, na compreensão de Santo Agostinho, somente poderão existir no presente, por meio da memória, quando se trata do passado, e por meio da expectativa, que também é memória, quando se trata do futuro. Esse raciocínio é que leva Santo Agostinho à criação do

⁸⁰ Essa entrevista está registrada também em *Writers at work*, editado por Malcolm Cowley (New York Viking Press, 1958, p. 141), bem como em *Three decades*, editado por Frederick J. Hoffman e Olga W. Vickery (Lansing, Michigan, State University Press, 1960, p. 81-82). Ironicamente, e não poderia ser diferente, a concepção de Faulkner resulta também numa aporia, visto que não considera o tempo cosmológico, ou seja, o tempo objetivo.

tríplice presente. Se pensarmos novamente na primeira parte de *O som e a fúria*, veremos que o que existe é o presente, pois o passado somente existe na mente de Benjy, ou seja, na memória, que aparece inseparável das percepções que ele tem, e o futuro também, por meio de sua imaginação. O tríplice presente agostiniano nos permite perceber o tempo num contínuo ininterrupto, que é a sucessão também ininterrupta do nosso pensamento, e Faulkner recria esse contínuo na obra, ou seja, ele configura esse aspecto do tempo que existe na nossa mente e constitui a continuidade do nosso ser.

Com o tríplice presente é possível pensar o entrelaçamento temporal que há na nossa mente, pois não lidamos com tempos isolados, mas fundidos. Santo Agostinho aponta para a convergência existente entre o tríplice presente e a distensão da alma. Para evidenciar essa convergência, deu o exemplo da recitação do hino, destacado, por nós, no primeiro capítulo desta tese. Visto que a distensão da alma se dá por meio da memória individual, consideramos pertinente destacar o pensamento de Bergson, afinal, ele teoriza sobre memória. Mas, considerando que o tempo, em Faulkner, somente tem existência a partir de manifestações de pessoas individuais, e, portanto já não se trata somente de um indivíduo, mas de vários que interagem entre si e que podem colaborar mutuamente com suas lembranças para elucidar aspectos desconhecidos das vidas deles e/ou de outras personagens, escolhemos Maurice Halbwachs para tratar da memória coletiva. Consideremos, primeiramente, o que diz Bergson sobre a memória.

O grande objetivo desse filósofo em *Matéria e memória* (1999) é não somente afirmar a realidade do espírito e a da matéria, mas estabelecer uma relação entre essas realidades, por meio da memória. Embora parta de uma perspectiva dualista, seu objetivo é atenuar, senão suprimir, essa dualidade, visto que esse dualismo sempre apresentou problemas teóricos, pois a matéria é ora abordada por uma concepção realista, ora por uma idealista. Desse modo, procura evidenciar um caminho intermediário que elimina o antagonismo polarizado entre idealismo e realismo. Assim,

a matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. (BERGSON, 1999, p. 1-2).

De acordo com a explicação de Bergson, essa concepção é a do senso comum, pois qualquer indivíduo facilmente diria, acerca de um objeto qualquer, que ele existe independente da consciência individual que o vê. Segundo Bergson (1999, p. 2), “para o senso comum, o objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si”. É com base nessa perspectiva que a palavra “imagem” é tomada e discutida no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, ou seja, a matéria é considerada sem a dissociação operada, pelo idealismo e pelo realismo, entre sua existência e sua aparência.

A questão da matéria foi tratada por Bergson porque ela interessa ao grande objetivo de seu livro que é “o problema da relação do espírito com o corpo” (p. 4). Para solucionar esse problema, Bergson recorre à lembrança, pois ela “representa precisamente o ponto de interseção entre o espírito e a matéria” (p. 5). Será a memória que permitirá reflexões acerca dessa relação psicofisiológica. Uma das interessantes compreensões de Bergson é que nosso estado psicológico, na maioria das vezes, ultrapassa nosso estado cerebral, segundo ele, “nosso estado cerebral contém mais ou menos de nosso estado mental, conforme a exteriorizar nossa vida psicológica em ação ou a interiorizá-la em conhecimento puro” (p. 7). Sendo assim, a vida mental possui distintos tons em relação às ações humanas. Nas palavras de Bergson, “há portanto, enfim, tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa *atenção à vida* (p. 7; grifo do autor).

Bergson, então, faz um estudo da memória sob o ponto de vista individual; para ele a memória é vista como uma forma de conservação do passado. Seu estudo parte de um questionamento significativo: o que é possível perceber em mim quando há a visão de imagens do presente ou as do passado? A resposta é que toda imagem é mediada pelo corpo; portanto, a corporeidade convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico e social que circunda o sujeito. As ações e reações do corpo sobre o seu ambiente estão sempre relacionadas ao tempo presente. A percepção é diferente da ação, mas ambas precisam enfrentar o problema da passagem do tempo. Cada ato perceptivo é presente e é um ato novo; sendo assim, como enfrentar a questão da vida psicológica já atualizada? Nesse ponto, surge a oposição que faz entre perceber e lembrar, mas, para ele, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Em função dessa questão,

Bergson recorre ao pressuposto de uma conservação subliminar, subconsciente, da vida psicológica já transcorrida; daí o significado da palavra lembrar: movimento de vir de baixo, de vir à tona o que estava submerso. Isso significa dizer que, aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos, nós misturamos a nossa experiência passada. A memória, nesse caso, aparece como força subjetiva, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. Alguns exemplos do livro *O som e a fúria* ilustraram bem essas considerações de Bergson. Mas, para uma melhor compreensão, vejamos mais um fragmento. Ele se refere a Benjy e Luster, que estavam procurando uma moeda que, já sabemos, o último havia perdido:

Pára com essa choradeira e essa babação, disse Luster. Que vergonha, fazendo esse barulho todo. Passamos pela cocheira, onde estava a carruagem. Uma das rodas era nova. “Entra aí e fica quietinho até a tua mãe chegar.” disse Dilsey. Ela me empurrou para dentro da carruagem. T. P. Segurava as rédeas. “Não sei por quê que o Jason não compra uma carruagem nova.” disse Dilsey. “Essa porcaria vai desmanchar inteira um dia desses com todo mundo dentro. Olha só as roda dela.” (FAULKNER, 2003, p. 10-11).

O fragmento em itálico é do autor e ele se refere ao momento presente de Benjy e Luster, que estavam caminhando ao redor das dependências da casa dos Compsons em busca da moeda perdida. Quando passam pela cocheira e Benjy percebe a carruagem, essa percepção faz com que o passado o invada. A imagem da carruagem faz com que o que estava submerso venha à tona. Outra passagem que evidencia essa questão e que se refere ao mesmo contexto é a seguinte:

“Seu bebê chorão, disse Luster. Tem vergonha não. Passamos pelo estábulo. As baias estavam todas abertas. [...] Passamos pelo estábulo. A vaca grande e a pequena estavam perto da porta, e ouvíamos Prince e Queenie e Fancy batendo os cascos dentro do estábulo.” (FAULKNER, 2003, p. 14, grifo do autor).

O retorno a esses locais fizeram com que lembranças que estavam adormecidas no espírito de Benjy fossem evocadas. Nesse caso, o reaparecimento da lembrança não está relacionado a um conjunto de reflexões, mas a um conjunto de percepções, ou seja, à medida que reaparecem objetos sensíveis, que se encontram no espaço onde Benjy está inserido, reaparece uma disposição favorável ao retorno de uma lembrança. Sobre essa questão do retorno da memória, assim

assinala Maurice Halbwachs (2006, p. 53-54), aluno de Bergson, que terá, adiante, um espaço maior para a exposição de suas ideias:

[...] podemos admitir que jamais voltamos a encontrar essa lembrança porque nunca mais voltamos a esse local. Em outras palavras, a condição necessária para voltarmos a pensar em algo aparentemente é uma seqüência de percepções pelas quais só poderemos passar de novo refazendo o mesmo caminho, de modo a estar outra vez diante das mesmas casas, do mesmo rochedo etc. [...] Contudo, quando essa lembrança reaparece, não é conseqüência de um conjunto de reflexões, mas de uma aproximação de percepções determinada pela ordem em que se apresentam determinados objetos sensíveis, ordem essa resultante de sua posição no espaço. Diferente de reflexões e idéias, as percepções – enquanto percepções – limitam-se a reproduzir os objetos exteriores, não contêm nada mais do que esses objetos e não podem nos conduzir além deles. Daí a convicção (temos de admitir) de que elas serviram unicamente para nos deixar em determinada disposição física e sensível, favorável ao reaparecimento da lembrança. Pressupomos então que não tendo sido reconstruída, mas evocada, a lembrança teria sido guardada assim mesmo em nosso espírito.

Se destacarmos o pensamento de Halbwachs somente até esse ponto, facilmente identificaríamos a convergência entre as suas ideias e as de Bergson. Entretanto, sem desconsiderar a importância do pensamento de seu mestre, demonstra que, o que Bergson chama de reconhecimento por imagens, ele considera ligação da imagem de um objeto, que pode ser vista ou evocada, a “outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro”. Além de ser ligação da imagem a um conjunto de imagens é também o reencontro das “ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos” (HALBWACHS, 2006, p. 55). Posteriormente, veremos que, no desenvolvimento de suas ideias, Halbwachs evidencia a relação de complementaridade existente entre a memória individual e a coletiva.

Para Bergson, não há dúvidas de que toda ideia emergente no espírito possui uma relação de semelhança ou de contiguidade com um estado mental anterior. Essa questão aponta para as leis da associação de ideias. Se aponta para um estado mental anterior é porque há uma semelhança, um traço de união ou uma contiguidade, ou seja, por mais afastadas que se suponham as lembranças, é possível estabelecer entre elas uma relação de contiguidade. Nesse caso, a grande questão que se põe é como se opera a seleção e por que uma dada percepção

presente faz vir uma lembrança e não outra à consciência. Entretanto, a essa questão, o associacionismo não é capaz de responder. Mas a vida psicológica, segundo a teoria de Bergson, passa por um estado sensório-motor, percepção, que orienta a memória e a ativa e, além disso, essa memória, com a totalidade do passado, exerce pressão sobre o presente, para se inserir com força sobre a ação presente em forma de imagem pura ou voltada à resposta imediata, ou seja, à ação. Sobre essa questão assim se manifesta Bergson (1999, p. 197-198):

Em outras palavras, a memória integral responde ao apelo de um estado presente através de dois movimentos simultâneos, um de translação, pelo qual ela se dirige por inteiro ao encontro da experiência e se contrai mais ou menos, sem se dividir, em vista da ação, o outro de rotação sobre si mesma, pelo qual se orienta para a situação do momento a fim de apresentar-lhe a face mais útil. A esses diversos graus de contração correspondem as formas variadas de associação por semelhança.

Uma passagem, já mencionada anteriormente, que evidencia a força que a memória exerce sobre o presente em forma de ação é a que se refere a Quentin, quando estava saindo de um incidente por ter sido acusado de roubar uma menina. Depois desse incidente, ficou na companhia de seus amigos, mas foi tomado por lembranças relacionadas à sua irmã Caddy. Como suas lembranças alcançaram os momentos de conflitos com o homem que havia desonrado sua irmã, Dalton Ames, chegou a um tal ponto que se envolveu numa briga com um colega que estava ao seu lado. Num dado momento, esse conflito se esclarece ao leitor:

“Não sei. Não sei por que eu fiz isso.” “De repente vi você se levantar de um salto e perguntar: 'Você já teve irmã? Já teve?' E quando ele respondeu Não, você deu um soco nele. Percebi que você estava olhando pra ele, mas você parecia não estar prestando atenção ao que as pessoas estavam dizendo, até a hora em que você se levantou de repente e perguntou se ele tinha irmã.” (FAULKNER, 2003, p. 161).

A mente de Quentin havia sido tomada por lembranças que se referiam à irmã e ao caso que ela teve com Dalton Ames. A obsessão de Quentin pelos acontecimentos referentes à vida de Caddy pode ser pensada, inicialmente, pelas próprias informações que Faulkner nos dá no apêndice colocado ao final do livro *O som e a fúria*. De acordo com sua explicação, Quentin não amava o corpo da irmã,

mas o conceito de honra dos Compsons. A honra dos Compsons estava sustentada de modo bastante precário na virgindade de Caddy. Da mesma forma, ele não amava a ideia do incesto que jamais cometeria, mas sim “algum conceito presbiteriano de castigo eterno” (FAULKNER, 2003, p. 320. “Apêndice”), mas, acima de tudo, ele amava a morte. Apesar dessa afirmação de Faulkner no apêndice, não devemos desconsiderar que o amor de Quentin por Caddy de fato tem algo além do amor de um irmão. Sem desconsiderar seu apego à honra dos Compson, queremos apontar um diálogo dele com o pai em que ele afirma ter cometido incesto:

[...] temos que ficar acordados e ver o mal ser cometido por um momento não sempre e eu não é preciso nem mesmo esse momento para um homem de coragem e ele você considera isso coragem e eu sim senhor o senhor não acha ele cada homem é árbitro de suas próprias virtudes você considerar o ato corajoso ou não é mais importante que o ato em si que qualquer ato senão seria impossível você estar falando sério e eu o senhor não acredita que eu estou falando sério e ele acho que você é tão sério que nem é preciso eu me preocupar senão você não teria sido levado ao expediente de me dizer que havia cometido incesto e eu eu não estava mentido eu não estava mentindo e ele você queria sublimar uma bobagem humana natural transformando-a num horror e então exorcizá-la com a verdade e eu foi para isolá-la do mundo barulhento para que o mundo fosse obrigado a fugir de nós [...]. (FAULKNER, 2003, p. 171).

Esse diálogo é bastante longo; retiramos apenas uma parte dele. A mudança de vozes é feita pela inserção de “e eu” e “e ele” e não há uma pontuação adequada, o que demonstra bem ser o fluxo de consciência de Quentin. Nesse diálogo, Quentin afirma que cometeu incesto porque o concebeu dentro de si. O pai ameniza a transgressão do filho dizendo que o homem “é o árbitro de suas próprias virtudes”. Ele, que era pastor presbiteriano, depois de descrer nos códigos cristãos, e passar o final dos seus dias entregue à bebida, mudou completamente sua visão de mundo. O árbitro das virtudes e das ações humanas já não era o Deus dos cristãos, mas o próprio homem e ele, o homem, é “concebido por acaso” (FAULKNER, 2003, p. 172). Sendo concebido por acaso, não há razão para crer em punição pelas transgressões. Apesar desse ensinamento do pai, Quentin não consegue arbitrar favoravelmente a seu favor e, por viver conflitos tão profundos, consegue fazer passado e presente se tornarem um só, pois a penetração do passado, no presente, conforme vimos anteriormente, foi tão intensa que resultou na agressão ao colega que estava ao seu lado, sem que ninguém que estava perto

pudesse entender o que estava acontecendo. Essa entrada do passado no presente é feita por meio da memória, que solidifica o escoamento contínuo das coisas, visto que ela prolonga o passado, no presente. Posto que o real possui continuidade movente, é preciso que a memória consiga reter essa continuidade e estabelecer uma pluralidade de momentos que podem vir à tona em momentos presentes, a partir da percepção.

3.2 Fios trançados e enredados: a memória coletiva

Já mencionamos anteriormente que algumas discussões de Bergson dizem respeito à nossa duração interior, que é o nosso movimento interno ininterrupto, e esse movimento, que é um tempo indivisível, uma sucessão incessante, traz consigo a memória que tem a capacidade de trazer o passado ao presente. Esse movimento em que uma percepção presente traz à tona imagens do passado é o que mais nos interessa em Bergson e, por isso, o escolhemos como base teórica para nossa tese. Seu pensamento se inscreve entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX e, portanto, foi o primeiro a observar e a levantar questionamentos acerca da insuficiência do método positivista, predominante na época, para lidar com fenômenos que dizem respeito ao homem e à sua realidade interior. Em Bergson, conforme também já dissemos anteriormente, encontramos respaldo teórico para compreendermos a duração interior das personagens, pois ele dá conta dos aspectos sucessivos e simultâneos dessa duração, o que converge para a concepção de tempo singular múltiplo que apontamos no primeiro capítulo. Sendo assim, o estudo de Bergson possui uma perspectiva individual, subjetiva. Nesse caso, embora importante para alcançarmos nossos objetivos neste trabalho, não teríamos suporte teórico para pensarmos as questões históricas articuladas à subjetividade das personagens, ou seja, não há em Bergson uma teorização que dê conta das relações interpessoais dos sujeitos que lembram, e, por isso, recorreremos a Halbwachs, filósofo que faz parte da tradição da sociologia francesa⁸¹ e que foi aluno de Bergson, para pensarmos a memória como fenômeno não só individual, mas também social.

⁸¹ O estudo desse sociólogo acerca da estrutura da memória teve um grande impacto em Marc Bloch, um dos fundadores da Escola dos Anais.

Para Halbwachs, há uma impossibilidade de pensar o problema da recordação e da localização das lembranças desvinculado de contextos sociais reais, pois estes servem de “baliza” à reconstrução da memória. As lembranças coletivas variam de acordo com os diversos grupos e surgem diversas interpretações diferentes de acordo com a percepção e vivência dos diferentes grupos, visto que se localizam em tempos e espaços distintos. Um trecho de *Absalão, Absalão* evidencia essa afirmação: “a única que se sabe é que todos os fios estão trançados e enredados, um no caminho do outro. É como se cinco ou seis pessoas tentassem fazer um tapete no mesmo tear e cada uma quisesse tecer e bordar nele o seu modelo” (FAULKNER, 1981, p. 112). A análise da memória, aqui, pressupõe uma definição do tempo. Este não é mais homogêneo e uniforme, como em Platão, Aristóteles e Newton. Com Halbwachs, a sociologia francesa incorpora a revolução einsteiniana.

Esse teórico evoca o depoimento de testemunhas que só tem sentido quando pertence a um mesmo grupo social, pois pressupõe a vivência dos mesmos eventos. Estes eventos são o contexto de referência dos indivíduos. Nesse sentido, o “eu” e sua duração se relacionam ao mesmo tempo aos aspectos vivos e materiais da lembrança e aos aspectos da reconstrução do passado. A reconstrução do passado, via linguagem, via reflexão das personagens acerca dos eventos que ocorreram e suas motivações, é também pensada por Hyatt Waggoner, conforme veremos posteriormente.

Todo esse processo de reconstrução do passado envolve a memória individual, conforme Bergson, mas esta está inserida em diferentes contextos e faz parte das redes pessoais múltiplas em que nos inserimos. Nossa consciência, portanto, não é solitária, e a memória coletiva se manifesta de forma mais intensa nos momentos de maiores perturbações sociais. Destacaremos, nesse ponto, um dentre os vários fragmentos de *Absalão, Absalão* que apontam para momentos de perturbações. Esse fragmento se refere à Judith, durante a Guerra Civil americana. Esse fato histórico, conforme já vimos, foi amalgamado aos acontecimentos ficcionais das obras de Faulkner (1981, p. 10):

Judith: o mesmo rosto impenetrável e sereno, um pouco mais velho agora, um pouco mais magro, que apareceu na cidade na carruagem, ao lado do pai, uma semana depois de todos saberem que o seu noivo e o seu irmão haviam saído de casa e desaparecido

na noite. Agora ela vinha à cidade – vinha com o mesmo vestido reformado que todas as mulheres do Sul usavam, na carruagem, que agora era puxada por uma mula acostumada ao arado, sem um cocheiro que a conduzisse, arreasse e tirasse dos arreios, e depois passou a vir montada na própria mula – para se juntar às outras mulheres, pois na época havia feridos em Jefferson, no hospital improvisado, onde (as bem-nutridas-vingens tradicionalmente indolentes) limpavam e vestiam os corpos daqueles estranhos, sujos de sangue e excrementos, feridos e mortos, rasgando ataduras das cortinas, dos lençóis e das roupas brancas dos lares onde eles haviam nascido. Nesse tempo não havia mais ninguém para lhe perguntar sobre o irmão e o namorado, enquanto elas conversavam sobre filhos e irmãos e maridos entre lágrimas de tristeza, mas ao menos sabendo dos seus destinos.

Um outro momento bem explícito que se refere à Guerra Civil americana que pode ser destacado é o que se segue:

Porque durante algum tempo naquele último verão – este último verão, ou melhor, outono, pois a escola abrira outra vez e ela até iniciara seu segundo ano na tal Academia desperdiçando outro ano entre as paredes decadentes onde Miss Melissa Hogganbeck ainda ensinava obstinadamente aos poucos presentes que não apenas a História americana mas toda a História ainda não havia alcançado o Natal de 1865, pois embora o general Lee (e outros soldados também, incluindo o próprio avô dela) tivesse se rendido, a guerra não terminara e na verdade os próximos dez anos mostrariam que mesmo aquelas rendições simbólicas haviam sido um erro – ele sentou o tempo suficiente para fazer um balanço. (FAULKNER, 1997b, p. 224)

Outros momentos de grandes perturbações sociais que também foram amalgamados à ficção faulkneriana são os da Primeira e Segunda Guerra Mundial, conforme podemos ler no fragmento abaixo:

Porque mesmo que eles tivessem arrumado melhor as coisas, de forma mais prática: que 1944 tivesse acontecido em 1943 ou adiar a eleição para mais um ano, ou que de fato os japoneses desistissem em 1945 também e todos os sujeitos arrebatados do distrito eleitoral estivessem de volta a casa a tempo, ainda assim não haveria um número suficiente deles e em última análise tudo o que Devries teria seriam os herdeiros do mesmo grupo de iludidos politicamente desorganizados [...]. (FAULKNER, 1999, p. 252).

Em momentos de perturbações sociais, os acontecimentos tendem a ser recordados por um número maior de pessoas, visto que catástrofes sociais transformam gerações. As lembranças dos acontecimentos se relacionam com as reflexões acerca do que poderia ter sido diferente ou não. Quando se recorda o passado, pensa-se no que teria sido se as ações tivessem sido distintas ou reconforta-se com a certeza de que mesmo se as ações tivessem sido diferentes, os resultados seriam os mesmos “porque mesmo que eles tivessem arrumado melhor as coisas [...] ainda assim não haveria um número suficiente deles”. A questão da memória individual relacionada às redes pessoais múltiplas é o cerne do pensamento de Halbwachs. Segundo Jean Duvignaud (2006, p. 13), no prefácio de *Memória coletiva*,

Maurice Halbwachs realmente ajuda a situar a aventura pessoal da memória, a sucessão dos acontecimentos individuais, que resulta de mudanças que ocorrem nas nossas relações com os grupos a que estamos misturados e nas relações que se estabelecem nesses grupos.

O problema da duração e do tempo, nessa perspectiva, se afasta do pensamento filosófico tradicional e é visto a partir da pluralidade, multiplicidade real dos tempos sociais. Para completar nosso conhecimento de um evento, testemunhas o reforçam ou o enfraquecem. Ainda assim muitos fatos permanecem incompreendidos. A afirmação da lembrança dos outros reforça a nossa confiança na veracidade da nossa recordação, portanto, nossas lembranças são coletivas, pois são recordadas por outros, mesmo que os acontecimentos sejam pessoais.

Mas os grupos não são duradouros, pois as transformações sociais provocam deslocamentos, por isso é muito comum outras pessoas reconstruírem para outros eventos dos quais eles não fizeram parte, mas que são significativos para a comunidade em que estão inseridos. Foi por meio de seu primo Gowan e de seu tio Gavin que Charles Mallison ouviu a maioria das histórias de Jefferson, especialmente a história sobre a família Snopes, registrada na trilogia *O povoado*, *A cidade* e *A mansão*. Assim nos relata Mallison (1997, p. 9):

Eu ainda não era nascido e assim era o primo Gowan quem estava ali e com idade suficiente para ver e lembrar e mais tarde me contar quando eu tivesse idade para entender as coisas [...] então eles mandaram Gowan para ficar com a gente e ir à escola em Jefferson

até que voltassem. “A gente” era meu avô e minha mãe e meu pai e o tio Gavin até então. Isso era o que Gowan sabia até eu nascer e crescer o suficiente para também ficar sabendo. Assim, quando digo “nós” e “nós achávamos”, quero dizer Jefferson e o que Jefferson achava.

Nesse caso, a duração da memória está relacionada à duração do grupo. No tempo de Mallison, a memória coletiva de Jefferson está muito relacionada à saga, aos acontecimentos que envolvem a ascensão dos Snopes, os novos ricos que conquistaram o espaço anteriormente preenchido pela aristocracia. Sobre a questão da memória relacionada ao grupo é interessante lembrar a história da família de Sutpen que, conforme vimos, se encontra em *Absalão, Absalão*, e é retomada por Rosa Coldfield, última do grupo a vivenciar alguns acontecimentos junto à família dele. Ela encontra em Quentin um interlocutor muito atento, pois o problema do incesto presente na família de Sutpen é o seu grande dilema. Um fragmento desse livro muito significativo que evidencia a questão da efemeridade dos grupos, a vontade de permanência da memória e as transformações sociais e, portanto, dos valores que norteiam a sociedade é a seguinte:

[...] o que seria levar muito a sério a honra, mesmo para os sombrios padrões morais em que nasciam e amadureciam os nossos antecedentes no Sul, lá por volta de 1860 ou 61. É incrível! Isso não justifica nada. Talvez seja assim mesmo: eles não explicam e nós não devemos saber. Só nos restam umas poucas histórias que, de boca em boca, chegaram até nós já deturpadas, algumas cartas que desenterramos de velhos baús, caixas e gavetas, sem destinatário ou assinatura, nas quais homens e mulheres que já estiveram vivos são agora meras iniciais, ou apelidos carinhosos dados por afeto, e que agora nos são incompreensíveis, soam como sânscrito ou Chocktaw.^[82] Nós as vemos vagamente, essas pessoas do passado, e em cujo sangue e semente nós ainda repousamos adormecidos, esperando; nós as vemos neste imaginária atenuação do tempo, possuindo agora proporções heróicas, representando seus papéis simples de paixão e violência, impermeáveis ao tempo, e inexplicáveis. Sim, Judith, bom, Henry, Sutpen: todos eles. Lá estão. No entanto, falta alguma coisa, eles são como uma fórmula química que foi exumada juntamente com as cartas daquela arca esquecida, cuidadosamente exumada – o papel velho e amarelecido, já em pedaços, a escrita desbotada, quase indecifrável, mas ainda significativa, familiar em sua forma e sentido, dando nome e presença às forças voláteis e sensíveis – você os junta para ler, mas nada acontece, você relê, tentando compreender, com toda atenção, tendo certeza de que não esqueceu nada, não cometeu nenhum engano, você os junta mais uma vez e outra e ainda outra, mas nada

⁸² Língua falada pelos índios norte-americanos que se fixaram em Oklahoma. Nota do autor.

acontece: são meras palavras, símbolos, traços apenas, indistintos, inescrutáveis e serenos, postos contra aquele tímido cenário do horrível e sangrento infortúnio das vidas humanas. (FAULKNER, 1981, p. 88).

A história chegou às gerações mais novas pelas testemunhas que, posteriormente, passaram a outras pessoas, e assim sucessivamente “nos restam umas poucas histórias que, de boca em boca, chegaram até nós”. As testemunhas reforçam, enfraquecem e também deturpam a história: “chegaram até nós deturpadas”. Além das testemunhas, são necessárias outras formas de reconstituição do passado: “algumas cartas que desenterramos de velhos baús, caixas e gavetas”, mas, ainda assim, as pessoas continuam “incompreensíveis”, embora sejam a base onde a geração atual repousa “e em cujo sangue e semente nós ainda repousamos adormecidos”. Além da deturpação da história, há a atenuação do tempo, pois pessoas que simplesmente viveram de acordo com suas paixões passam a ter “proporções heroicas” e, por mais que se procura a reconstituição dos acontecimentos, buscando juntar tudo o que é possível para desvendar os fatos passados, tudo não passa de “meras palavras, símbolos, traços apenas, indistintos, inescrutáveis e serenos, postos contra aquele tímido cenário do horrível e sangrento infortúnio das vidas humanas”. E há algumas razões para determinadas ações humanas que jamais são conhecidas, por exemplo, a motivação inicial para o começo do relacionamento entre o pai de Rosa e Sutpen, que se tornaria esposo de sua irmã Ellen, é um dos grandes segredos que Rosa jamais conseguiu desvendar como demonstra a passagem a seguir:

Mas o verdadeiro motivo do começo do relacionamento entre o Sr. Coldfield e ele, nem a tia, Ellen ou a Srta. Rosa jamais souberam, e Sutpen revelou somente a um homem – e assim mesmo sob a promessa de manter em confidência enquanto o Sr. Coldfield vivesse – por consideração ao seu nome, cuidadosamente conservado pela sua imaculada moralidade. E, como contou teu avô, o Sr. Coldfield jamais revelou pela mesma razão. (FAULKNER, 1981, p. 56).

Para que uma lembrança seja reconhecida e reconstruída é preciso que tenhamos feito parte e continuemos a fazer parte de uma mesma sociedade. Passagens em *Absalão, Absalão* evidenciam que vizinhos e negros também estão entre os que reconstroem a memória coletiva por fazerem parte do grupo social: “os

vizinhos contaram que ele passava o dia atrás de uma veneziana levemente entreaberta, como um vigia no seu posto, tendo como arma a imensa Bíblia da família, em vez de um mosquete” (FAULKNER, 1981, p. 71). E então a história foi contada pelos negros: “sobre como, na noite anterior ao Natal tinha havido uma discussão [...]” (p. 69). Nesse sentido, percebemos que a história vai ganhando novos sentidos, uma vez que outras vozes que presenciaram outros acontecimentos contribuem. Sobre essa questão da reconstrução da memória individual a partir da memória dos outros, Halbwachs (2006, p. 39) diz o seguinte:

Para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída.

O primeiro plano de memória de um grupo diz respeito às lembranças dos eventos e das experiências que marcaram a maioria do grupo social. Nesse caso, diversos grupos compartilham experiências semelhantes tal como é o caso da família de Rosa e de Quentin. Quentin, antes que Rosa lhe contasse a história da família dela, já a conhecia, visto que seu avô foi o melhor amigo de Sutpen e foi a ele que Sutpen fez várias confidências. O avô de Quentin contou muito dessa história a seu filho, pai de Quentin, que, por sua vez, a contou a Quentin e este para o seu amigo de quarto em Harvard, Shreve. E há sempre circunstâncias que despertam as lembranças, no caso de Quentin, conforme vimos, era o incesto.

De acordo com o que temos notado, as ideias de Halbwachs estão muito relacionadas à questão da memória coletiva. Entretanto, isso não o faz desconsiderar a individual. Ao contrário, embora faça claramente a distinção entre as duas, demonstra que elas, longe de se excluírem, se complementam. Segundo ele, cada memória individual é um ponto de vista em relação à coletiva e a sucessão

das lembranças individuais se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos. Segundo suas palavras,

algumas dessas combinações são extremamente complexas. Por isso, não depende de nós fazê-las reaparecer. Temos de confiar no acaso, esperar que muitos sistemas de ondas, nos ambientes sociais em que transitamos materialmente ou em pensamento, se cruzem de novo e façam vibrar como antigamente o aparelho registrador que é a nossa consciência individual. Mas aqui o tipo de causalidade é o mesmo, e não poderia ser senão o mesmo de outrora. A sucessão de lembranças, mesmo as mais pessoais, sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos, ou seja, em definitivo, pelas transformações desses ambientes, cada um tomada em separado, e em seu conjunto. (HALBWACHS, 2006, p.69).

Interessante observarmos a questão da construção das obras de Faulkner no que concerne ao ponto de vista. Este não é único, ou seja, não tem um único narrador que organiza o caminho a ser percorrido pelo leitor e o faz conhecer acerca de todos os acontecimentos, inclusive os passados, que envolvem as vidas das personagens. Ao contrário, há o esfacelamento da voz narrativa e facilmente, portanto, podemos identificar, em cada voz, uma consciência individual que possui um ponto de vista em relação à coletiva. Outra observação que é relevante concernente a essa citação de Halbwachs é a questão do caráter sucessivo das lembranças. Estas são sucessivas em função das mudanças que ocorrem nas relações sociais. A reconstituição de forma geral que fizemos da saga de Yoknapatawpha nos permite observar que, à medida que as transformações ocorrem, muda o que é lembrado entre as personagens. Tomemos como exemplo as memórias de Isaac McCaslin, Tio Ike e as de Charles Mallison. A memória do primeiro está relacionada à genealogia da família McCaslin e, portanto, este conhece os acontecimentos que se relacionam ao processo de miscigenação que ocorreu com as relações que se estabeleceram entre Lucius Quintus Carothers McCaslin (1772-1837) e a negra, sua escrava, Eunice. Do relacionamento deles, nasceu Tomasina, que, posteriormente, foi entregue ao pai. Este possui um relacionamento incestuoso com a filha e deste relacionamento nasce Turl de Tomey. São essas histórias que Tio Ike conhece, pois sobre essas pessoas que ele ouviu histórias e, com muitas dessas pessoas, ele conviveu. Mais ainda ele conhece a história da sucessão das terras dos índios para os brancos e porque conhece essas

histórias e possui uma visão sagrada da terra renunciou à posse das terras que herdou. O tio Ike relembra as histórias do velho mundo:

– Despossuído. Não impotente. Ele não perdeu; não cego, porque observou. Permita que lhe diga: despossuído do Éden. Despossuído de Canaã, e os que o despossuíram também despossuídos, e os quinhentos anos de proprietários ausentes nos banhos de Roma, e os mil anos de homens selvagens nas florestas do norte que os despossuíram e devoraram suas substâncias violadas, por sua vez violadas novamente, e depois grunhiram no que você chama crepúsculo inútil do velho mundo sobre os mordidos ossos do velho mundo, blasfemando em Seu nome até que Ele utilizou um simples ovo para descobrir-lhes um mundo novo onde uma nação das gentes pudesse ser fundada na humildade e na piedade e no sofrimento e no orgulho de uma pessoa para outra. E no entanto e apesar disso o Avô possui a terra porque Ele permitiu, não impotente nem condenando e tampouco cego, porque Ele ordenou e observou. Ele viu a terra já amaldiçoada quando Ikkemotubbe e o pai de Ikkemotubbe, o velho Issetibbeha e os pais do velho Issetibbeha também a tiveram, já corrompida antes ainda que qualquer branco a possuísse pelo que o Avô e sua gente, seus pais, haviam trazido à nova terra – que Ele lhes concedera sem piedade e sofrimento, em troca de piedade e humildade e sofrimento e perseverança – daquele corrupto crepúsculo inútil do velho mundo, como se nas velas infladas pelo vento infecto do velho mundo que impeliu os navios... – e MacCaslin. (FAULKNER, 1981b, p. 195-196).

É a história da fundação do velho Sul que Tio Ike conhece. A história dos fundamentos do velho Sul quando a floresta ainda era imensa e eles podiam caçar muitos ursos, juntamente com os índios que ainda restavam, pois estes foram, aos poucos, sendo exterminados.

Ao contrário, as lembranças do segundo, Charles Mallison, são outras. A genealogia que permeia sua memória não é mais a da família do velho Carothers, mas a da dos Snopes, dos novos ricos que conquistaram o espaço da velha aristocracia. É da esperteza de Flem Snopes que ele se lembra, das suas falcatruas, dos seus enganos para acumular riquezas a qualquer custo, a posse da terra ainda era importante, mas crescia em importância a posse de ações, de investimentos, pois um novo mundo, marcado por ideias capitalistas, estava emergindo. Essas eram as histórias que ocupavam as mentes dos grupos que viviam no condado de Yoknapatawpha e especificamente na cidade de Jefferson, no tempo de Mallison. Segundo os relatos de Charles Mallison:

E assim o seu banco não tinha mais presidente. Então descobrimos quem tinha ações do banco: o coronel Sartoris e o major De Spain, o falecido pai do prefeito De Spain, eram donos de dois dos três maiores lotes de ações, o o velho Will Varner de Frenchman's Bend era dono do outro lote. Assim pensamos que talvez não fosse só o comando de cavalaria do pai do coronel Sartoris que dera um emprego a Byron Snopes no banco, mas que talvez o velho Will Varner também tivesse alguma relação com tudo isso. [...]

Claro que havia mais delas, muitas mais e espalhas por uma dúzia de famílias como os Compsons e os Benbow e os Peabody e Miss Eunice Habersham e nós e mais uns cem outros fazendeiros ao redor do condado. Embora não tenha sido até o prefeito De Spain ser eleito presidente sucedendo ao coronel Sartoris (de fato, por causa disso) que descobrimos que Mr. Flem Snopes vinha comprando lotes de uma a dez ações nos últimos anos; isto, somando às ações de Mr. Varner e às que o prefeito De Spain herdara do pai, teria sido suficiente para elegê-lo de vice-presidente a presidente (Tanta coisa acontecia que nem percebemos que quando a poeira assentou, Mr. Flem Snopes também seria vice-presidente do banco.) mesmo que Mrs Du Pre e a a mulher de Bayard (Bayard finalmente morrera testando um avião num campo de teste de Ohio, avião que ninguém pilotaria e que ele também não conhecia bem) não tivessem votado nele. (FAULKNER, 1997, p. 97).

Na realidade, a memória individual e a coletiva estão ligadas por fios tênues e entrecruzados. A primeira não é fechada e isolada, pois para evocar o passado pessoal é preciso recorrer a lembranças de outras pessoas que fazem parte do mesmo grupo. Embora seja inteiramente pessoal, autobiográfica, recebe ajuda da memória coletiva. Nesse caso, notamos que a nossa vida pessoal faz parte da história em geral e, conforme temos visto, é o que ocorre com as personagens de Faulkner, uma vez que os acontecimentos de suas vidas se relacionam aos acontecimentos da história em geral e, nesse caso, a acontecimentos que são verídicos e fazem parte da história dos Estados Unidos da América.⁸³ Já a segunda é aumentada por meio das conversas entre as pessoas, entre os grupos que vivem em um dado ambiente histórico-social e também por meio de leituras. Nesse caso, o indivíduo toma conhecimento de experiências que não são diretamente suas, mas do passado do grupo ao qual pertence. Conforme vimos, para dar conta da sua gigantesca obra, foi o que Faulkner fez, ou seja, ele juntou à sua vivência, à experiência de sua família, histórias que ouviu de pessoas mais velhas e ainda leu muito sobre as histórias do velho Sul.

⁸³ Nesse caso, apontamos no capítulo anterior que houve uma irrupção da história nos limites da ficção.

Do que temos observado acerca das transformações ocorridas no Sul dos Estados Unidos, e que são possíveis de serem apreendidas nos limites da saga de Yoknapatawpha, sem que essa tenha compromissos com a veracidade histórica, facilmente se verifica a perpetuação e/ou a renovação constante da história. O que ocorre é que concepções, valores elaborados por um grupo, gradativamente vão se transformando a partir da ascensão de outros grupos que possuem outras concepções e outros valores. O que significa dizer que velhos valores recuam e novos assumem o lugar deles e evidentemente o modo de vida, as ações e relações humanas se transformam também e, regra geral, os momentos de transição entre esses valores são os momentos de maiores conflitos, conforme vimos em *O som e a fúria*. Sobre essa questão, destacaremos mais um fragmento de *O som e a fúria*. A senhora Carolina esforçou-se para dar uma educação cristã para todos os seus filhos: “e eu que me esforcei tanto para dar a todos eles uma educação cristã” (FAULKNER, 2003, p. 273). Entretanto, não alcançou muito êxito nesse processo, embora tenha conseguido criar na mente dos filhos um padrão moral mais rigoroso, o que provocava conflitos entre Jason e sua sobrinha Quentin, que desprezava o padrão moral dos Compsons. O modo como ela se comportava não era aprovado por Jason, conforme podemos observar no fragmento a seguir:

Só que ela não podia ver dentro da loja, porque estava batendo sol na porta, e era como tentar ver através da luz do farol de um carro, e assim fiquei parado vendo a criatura passar, com a cara toda pintada como se fosse um palhaço e o cabelo todo lambuzado e retorcido e um vestido que se uma mulher saísse na rua só com um vestido daqueles cobrindo as pernas e o traseiro, mesmo lá na Gayoso ou Beale Stret quando eu era menino, ela ia parar na cadeia. Garanto que quem veste uma roupa assim quer mais é que cada homem que cruza com ela na rua passe a mão nela. (FAULKNER, 2003, p. 226).

Depois de uma longa discussão, no momento do café da manhã, Jason deixou Quentin na escola e a proibiu de matar aula; além disso, disse a ela que não passasse na porta de sua loja. Mas ela não somente matou aula, como passou diante da loja acompanhada do homem de gravata vermelha, com quem fugiria no dia seguinte. Ela não podia ver Jason, porque o sol estava batendo na porta, mas Jason a observava. A observação dele nos demonstra o quanto os costumes de Jefferson haviam mudado, pois, no tempo em que ele criança, se uma mulher saísse vestida na rua como estava Quentin, com certeza, seria presa. Embora não fosse

presa, o modo de Quentin se vestir não era desaprovado somente por Jason, mas por todos que ainda viviam apegados a um código cristão que exigia de uma mulher somente se apresentar à sociedade de forma decente. Essas questões estão relacionadas aos processos identitários, que pressupõem uma relação bastante amalgamada entre tempo, memória e história.

Sobre a questão de novos grupos que surgem com novas ideias, não podemos deixar de apontar a personagem Emily, do conto *Uma rosa para Emily*. Emily, depois da morte de seu pai, manteve a porta de sua casa aberta enquanto existiam jovens que gostariam, incentivadas, por certo, pelas mães e avós, de aprender a pintar em porcelanas. Quando os valores começam a mudar, começam a desaparecer as alunas de Emily, até se extinguirem por completo; a partir disso, não há mais motivos para sua porta permanecer aberta:

Desde aquela época, sua porta ficara fechada, exceto no decorrer de um período de seis ou sete anos, quando ela, quarentona, dava aulas de pintura em porcelana. Instalara, num aposento do andar térreo, o atelier onde as filhas e netas dos contemporâneos do Coronel Sartoris lhe eram enviadas com a mesma regularidade e dentro do mesmo espírito com que as mandavam à igreja, nos domingos, munidas de uma moedinha de vinte centavos para a hora da coleta. Nesse ínterim, Miss Emily se vira dispensada do pagamento de impostos.

A nova geração tornou-se, então, a espinha dorsal e a alma da cidade, as alunas cresceram e dispersaram-se, e não lhe mandaram as filhas com as caixinhas de tinta, os aborrecidos pincéis e os modelos recortados das revistas ilustradas femininas. A porta fechou-se sobre a última aluna e ficou fechada desde então. Quando a cidade adotou a distribuição gratuita do correio, Miss Emily foi a única pessoa que se negou a consentir que fixassem um número de metal acima de sua porta e uma caixa postal ao lado. Não houve argumento que a convencesse. (FAULKNER, 19__, p. 305).

Há uma citação de Halbwachs (2006, p. 90) que facilmente poderíamos, com algumas ressalvas, atribuí-la a Emily:

Chegará um momento em que, olhando à minha volta, não encontrarei senão um número pequeno dos que viveram e pensaram comigo e como eu antes da guerra, em que compreenderei, como algumas vezes tive a sensação e a inquietude, que novas gerações brotaram em cima da minha e que uma sociedade que em grande medida me é estranha por suas aspirações e costume tomou o lugar dessa a que me ligo mais estreitamente – e meus filhos, mudando de ponto de perspectiva, se surpreenderão ao descobrir de repente que estou muito longe deles e que, por meus interesses, minhas idéias e

minhas lembranças, eu estava muito perto de meus pais, eles e eu certamente estaremos sob a influência de uma ilusão inversa: não estarei tão longe deles, pois meus pais não estão assim tão longe de mim – mas, conforme a idade e também as circunstâncias, nos espantamos sobretudo com as diferenças e semelhanças entre as gerações que ora se fecham sobre si mesmas e se afastam uma da outra, ora se juntam e se confundem.

As ressalvas que devemos fazer são as seguintes: não haveria de chegar o tempo em que Emily encontraria um número pequeno dos que viveram e pensaram como ela. Esse tempo já havia chegado. Emily, por não se identificar à nova geração, se fechou em si mesma e, literalmente, dentro de sua casa. Emily não teve filhos e sua morte sem deixar descendentes facilmente pode representar a implacabilidade da geração que veio para ficar. Uma geração em que as moças não mais pintavam em porcelana, mas já pouquíssimos anos depois da morte de Emily, por volta de 1938, próximo, portanto à Segunda Guerra Mundial, trabalhavam em fábricas onde fazem aviões, como era o caso de Linda Snopes, filha de Eula Varner, esposa de Flem Snopes: “Vou embora. Tenho um emprego, numa fábrica na Califórnia onde fazem aviões para serem mandados à Europa” (FAULKNER, 1997, p. 199).

Ainda sobre as transformações em Jefferson, queremos destacar um fragmento que evidencia que a Guerra Civil (entre o Sul e o Norte) e a Reconstrução feita, pelo Norte, no Sul foram essenciais nesse processo. Mais uma vez apontamos para a irrupção da história oficial dos Estados Unidos nos limites da ficção de Faulkner (1964, p. 164):

– Voltou para casa e viu que as chances de sua descendência estavam exatamente onde os filhos haviam se encarregado de mandá-la, sua plantação estava arruinada, os campos alqueivados, sem nenhuma cultura, apenas com uma boa plantação de ervas daninhas e impostos e arrecadações e multas decretadas pelos marechais dos Estados Unidos, e outras assim, todos os seus pretos tinham ido embora, conforme os lanques providenciaram.

Este trecho se refere à Sutpen e à destruição da sua propriedade na ocasião da guerra. Todo seu império estava destruído e, além das dificuldades provocadas pela guerra, da plantação arruinada, dos campos alqueivados, sem cultura e cheia de ervas daninhas, havia uma série de impostos e de multas que deviam ser pagas aos marechais dos Estados Unidos. Queremos ainda mencionar Emily nesse

contexto, pois ela enfrentou dificuldades semelhantes a essa de Sutpen, além da semelhança que queremos destacar no que diz respeito ao pagamento de impostos, no fragmento retirado do conto de Emily há uma explicitação maior acerca das mudanças sofridas pelo Sul em função do processo de Reconstrução conduzido sob a liderança do Norte.

Quando a geração seguinte, com suas idéias modernas, deu, por sua vez, prefeitos e intendentess municipais, essa concessão provocou alguns descontentamentos. No primeiro dia do ano, dirigiam a Miss Emily uma notificação de impostos. Fevereiro chegou, sem trazer resposta. Enviaram-lhe uma carta oficial, pedindo-lhe para passar, quando pudesse, no gabinete do delegado. (FAULKNER, 19__, p. 300).

A dificuldade de Emily com os impostos talvez tenha sido maior que a de Sutpen, pois ela tinha a isenção total deles feita pelo coronel Sartoris. Ele, coronel Sartoris, relatou uma história acerca de um empréstimo feito pelo pai de Emily para justificar sua decisão. O certo é que Emily acreditou que a decisão do coronel Sartoris teria validade na geração seguinte com “suas ideias modernas”. Entretanto não teve, pois a nova geração, com vistas à reconstrução o velho Sul, estava ávida por impostos e não se interessava pelas decisões do coronel Sartoris. Mas Emily, até morrer, não abriu mão de sua isenção e, depois de muitas notificações, uma delegação se dirigiu à casa dela. Ela a recebeu, mas insistiu em dizer que tinha a isenção e, por isso, não pagaria nenhum imposto e pediu a eles que procurassem o coronel Sartoris, que, nesse tempo, fazia dez anos que havia morrido.

Depois dessas considerações sobre as transformações do velho Sul que podem ser apreendidas nos limites da saga de Yoknapatawpha, desejamos apontar algumas questões que marcam a oposição que há entre Bergson e Halbwachs. Para o primeiro o passado é conservado por inteiro em nossa memória. Já para o segundo esse passado é reconstruído por nós, pois o que subsiste não são as imagens prontas, mas, relacionadas à sociedade, indicações importantes para a reconstrução de partes de nosso passado que pode ser reconstituído de forma incompleta e essa incompletude pode ser mais bem preenchida com a memória de outros que pertencem ao nosso grupo. Fazemos a reconstrução do nosso passado a partir das linhas já marcadas por nossas lembranças e pelas dos outros. Veremos que o romance *Absalão, Absalão* é essa tentativa de reconstrução do passado. Sob

essa perspectiva, Halbwachs aponta que há várias memórias coletivas e uma só história, e porque há várias memórias coletivas, há uma representação coletiva do tempo.

As dificuldades para a precisão de datas faz com que o panorama espacial seja mais definidor no processo das lembranças do que o tempo. Além disso, há de se considerar a existência de um tempo que é coletivo, plural e não único, embora não se possa negar que a vida social em seu conjunto decorre de um tempo dividido em anos, meses, dias, horas. Nesse ponto, entendemos que o posicionamento de Bergson acerca do tempo único e plural é bastante relevante. Conforme demonstramos, para ele, a pluralidade de tempos evidenciada na teoria da relatividade, longe de descartar o tempo único, o pressupõe. Assim vemos que o tempo se apresenta concomitantemente de forma linear e de forma simultânea. A linearidade é própria do tempo físico, do tempo calendário, mas a simultaneamente é própria das ciências sociais, especialmente da antropologia, e a história incorpora tanto a linearidade quanto a simultaneamente assim como o romance moderno e, no caso específico, os de Faulkner.

O tempo social é diferente para os diversos grupos, embora a divisão tradicional da duração esteja em harmonia com o ritmo da natureza. É diferente porque diferentes são os calendários. Nos distintos calendários, o tempo é expresso de acordo com os diferentes valores, costumes etc., mas, quando há interação entre os grupos, esses valores podem se fundir e se transformar ou ainda um tempo antigo pode subsistir ao lado do tempo novo, como são os casos de Emily e de Rosa Coldfield, que incorporam valores que estão sendo substituídos. No segundo capítulo, demonstramos como a estrutura do romance também aponta para a simultaneidade, ou seja, a estrutura mimetiza também a pluralidade de tempos e de valores. Esse desejo de permanência está expresso na memória que o grupo guarda do espírito de seus fundadores. Nesse caso, consideramos a obra monumental de Faulkner como uma tentativa de permanência dos valores do Sul. Ele não permitiu que as histórias do velho Sul caíssem no esquecimento, mas ele eterniza, cristaliza esses acontecimentos em suas obras. Entretanto, não faz isso de forma nostálgica e reacionária. O velho Sul foi eternizado, mas sua obra também apreende as transformações pelas quais o velho Sul passou. Ainda deve-se ressaltar que ele sabe fazer o registro dessas transformações sociais de forma a apreender todas as nuances do processo, visto que ele registra os vestígios deixados pela velha

sociedade. Vejamos mais uma citação do conto “Uma rosa para Emily”, que muito bem ilustra essa questão dos vestígios que são deixados pelos tempos antigos:

Era um casarão quadrado, de madeira, outrora branco, decorado de cúpulas, de flechas, de balcões, no estilo pesadamente frívolo da época de 1870, situado na rua que já tinha sido a mais distinta da cidade. Mas as garagens e as debulhadoras de algodão, multiplicando-se em derredor, acabaram por fazer desaparecer até os nomes augustos daquele bairro. A casa de Emily era única, levantando sua decrepitude teimosa e faceira acima dos vagões de algodão e das bombas de gasolina. (FAULKNER, 19__, p. 300).

Esse momento de permanência de vestígios do passado dentro de uma sociedade que passa por transformações, como era o caso do condado de Yoknapatawpha de forma geral e de Jefferson de forma particular, faz com que a memória se multiplique em vias distintas, pois distintos são os grupos que convivem entre si. São períodos que se superpõem num dado momento histórico e não passam de um para o outro de forma sucessiva e linear, mas convivem um com o outro e, portanto, aparecem de forma simultânea. Nesse caso são, portanto, tempos múltiplos que conservam contextos distintos, valores distintos. No espaço moderno sempre se encontrarão vestígios do antigo e são esses vestígios que permitirão a reconstrução da memória relacionada a esse tempo. Rosa Coldfield morreu sem deixar descendentes. Sua história e a de sua família ficaram bem conhecidas por Quentin, que também morreu. Mas antes de morrer, Quentin contou, recontou e reconstruiu essa história junto ao seu amigo Shreve. Por tudo que temos discutido, vemos que a memória desse grupo tenderá a se extinguir, embora ela permaneça enquanto há alguém que tenha vivido com esse grupo. Shreve não fazia parte do grupo, mas as histórias do velho Sul alcançaram outros lugares. Ainda assim, pela permanência do relato oral essa memória se extinguirá.

Além da dificuldade da precisão de datas, o que faz o espaço ser mais definidor na reparação das lembranças é a sua permanência, a sua estabilidade. Todas as ações do grupo estão relacionadas ao espaço. Disso resulta que as imagens espaciais desempenham um papel importante na memória coletiva; a cadeia do condado é um exemplo disso. Quando há mudanças no ambiente material, no espaço, por certo há mudanças nas relações entre os grupos. Mink Snopes, depois de ficar 38 anos na prisão, estranha o espaço. Este era completamente diferente daquele que ele havia visto 38 antes:

A estrada estava com tráfego intenso, mas fluía bem agora, os carros grandes, novinhos, e os caminhões tão grandes como vagões de trem; não mais caminhonetes empoeiradas que teriam lhe oferecido carona, mas agora veículos de gente rica e apressada que nunca tinha visto um homem andando sozinho de macacão. (FAULKNER, 1997, p. 216).

Outro momento que evidencia essa transformação de Jefferson é a seguinte:

As ruas de Jefferson agora estavam asfaltadas e graças a isso mais famílias novas, de engenheiros e empreiteiros e como a do garoto Riddell, que nos proporcionou aquele feriado há dois anos, tinham se mudado para Jefferson. Uma dessas famílias não tinha nenhuma criança mas tinha um Cadillac e a esposa tinha um cachorrinho que eles diziam ter custado quinhentos dólares, o único cão com valor acima de cinquenta dólares [...]. (FAULKNER, 1997, p. 283).

A cidade de Jefferson já não era a mesma; as ruas agora estavam asfaltadas. O espaço possui grande importância nessa interação entre os indivíduos, pois a geração que somente conheceu a cidade de Jefferson asfaltada irá ampliar seu conhecimento da cidade, pelas lembranças compartilhadas por aqueles que a conheceram antes dessa transformação. Sobre a importância do espaço para a memória coletiva, assim se manifesta Halbwachs (2006, p. 170):

[...] não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça.

Visto que o tempo é fluido, seu curso não pode ser parado, resta-nos, então, a imobilidade do espaço que evoca, via memória, acontecimentos que ficaram no passado. Na tentativa de fazer durar os valores do velho Sul, Faulkner não hesita em criar um espaço, mundo imaginário, o condado de Yoknapatawpha e a cidade de Jefferson. A estabilidade desse espaço nos dá a ilusão de permanência e faz as personagens encontrarem o passado no presente. E esta é a verdadeira condição da memória: fazer perdurar o que é efêmero, o que é transformado pelo tempo.

3.3 Uma metafísica do tempo

Depois de apontarmos para a relação entre tempo, memória e história que consideramos ter sido mimetizada na estrutura imanente da narrativa, por intermédio da justaposição de distintos momentos temporais, é preciso apontar que essa mesma estrutura imanente também mimetiza a relação entre tempo, memória e eternidade e, portanto, apresenta o tempo numa perspectiva mais complexa. Algumas considerações de críticos da obra faulkneriana serão nosso ponto de partida para empreendermos a discussão que pretendemos.

De acordo com Jean-Paul Sartre, em *On the sound and the fury: time in the word of Faulkner*, a primeira questão que nos impressiona quando lemos *O som e a fúria* é a peculiaridade da técnica utilizada pelo autor. As grandes questões levantadas por esse crítico são as seguintes: por que Faulkner fragmentou, quebrou, o tempo da sua história e embaralhou as peças? Por que a primeira janela que nos abre seu mundo ficcional mostra a consciência de um idiota? Essas duas realidades, nessa obra, fazem com que o leitor, buscando marcas para guiar seu caminho, procure restabelecer por si só a cronologia. Entretanto, quando restabelece, ele é obrigado a parar, pois percebe que, fazendo isso, está contanto outra história. Sartre afirma que Faulkner não concebeu inicialmente o enredo de *O som e a fúria* de forma organizada para depois embaralhá-lo como um pacote de cartas, pois ele não poderia contar essa história de outra maneira. Diferentemente do romance clássico, cuja ação tem uma complicação central, o romance *O som e a fúria* não apresenta essa complicação. Seria a castração de Benjy ou a aventura amorosa infeliz de Caddy ou o suicídio de Quentin ou o ódio de Jason pela sobrinha? Esses episódios revelam por trás deles outros episódios e a história não é completamente revelada. Seria um erro considerar a construção de Faulkner como sendo cheia de irregularidades e estas sendo meramente exercícios gratuitos de virtuosidade. É preciso perceber que a técnica de ficção utilizada pelo autor demonstra a metafísica do romancista e a tarefa da crítica é definir essa metafísica antes de avaliar a técnica. E está claro, para Sartre, que a metafísica de Faulkner é a metafísica do tempo. O infortúnio do homem é ser temporal e esse é o tema real do livro *O som e a fúria*.

Se inicialmente a técnica utilizada por Faulkner parece ser uma negação da temporalidade é porque confundimos temporalidade com cronologia. Foi o homem

quem inventou datas e relógios e, para se alcançar o tempo verdadeiro, é preciso abandonar as invenções que tentam medir o tempo. Conforme vimos, foi isso que Quentin tentou fazer. Quebrando o relógio, ele poderia ter acesso a um tempo sem relógios. Semelhante a esse tempo desejado por Quentin é o de Benjy. Assim o que é revelado ao leitor é o presente, mas não o limite ideal cujo lugar é organizadamente marcado entre o passado e o futuro, pois o presente de Faulkner é essencialmente catastrófico. O evento mostrado move-se furtivamente como um ladrão e, posteriormente, desaparece. Além desse tempo presente, de acordo com Sartre, não há nada, pois o futuro, em Faulkner, não existe. O presente se apresenta por meio de fontes que são desconhecidas para o leitor e traz consigo outro presente.

Outro aspecto do presente nas obras de Faulkner que é observado por Sartre é o fato de nele não haver progressão. A imagem de imobilidade é, então, sugerida. Nesse ponto, Sartre, em *Situações I*, no ensaio “*Sartoris*, de William Faulkner”, estabelece uma relação com a obra *Sartoris*. Nesse romance, como em vários outros, Faulkner sempre mostra os eventos que já sucederam. Da mesma forma, em *O som e a fúria*, todos os acontecimentos já estão no passado, já finalizaram, inclusive, o suicídio de Quentin. Assim Faulkner é capaz de tornar o homem uma soma total de infortúnios e sem futuro. Nesse sentido, o passado para Faulkner é uma espécie de super-realidade e o presente é interpretado pelo passado. Entretanto, as personagens de Faulkner, apesar de terem o passado em ordem, não o possuem organizado de forma cronológica, pois este passado é organizado a partir de constelações afetivas: memória, ou seja, a ordem do passado é a do coração. Assim é o tempo de Faulkner: o passado nunca está perdido e é sempre uma obsessão.

Tendo apreendido a metafísica de Faulkner, Sartre, embora a entenda, não acredita nela, pois, para ele, o homem não é, em absoluto, a soma do que tem, mas a totalidade do que ainda não tem, do que poderia ter. Assim, Sartre constata que há, na vida humana descrita por Faulkner, uma absurdidade. Mas por quê?, pergunta o filósofo. Por causa das condições sociais da vida presente, por causa delas, o futuro está vedado. Queremos pensar o fato de o passado ser tão obsessivo em suas obras de forma diferente, mais ampliada, pois queremos, sem desprezar as condições sociais da vida presente, apontada por Sartre, considerar as questões referentes à eternidade. Segundo Sartre, o futuro, mesmo estando vedado, não

deixa de ser futuro. Não há dúvidas de que, nessa obsessão pelo passado, está em jogo o desejo de revisitar, de uma perspectiva ficcional, o Sul dos Estados Unidos, tanto no seu aspecto histórico quanto no individual e familiar. Assim, os sentidos do tempo e do espaço são consubstanciados em sentidos de memória. Essa revisitação aponta para um passado edênico, ou seja, um tempo ainda não histórico, um tempo em que havia uma comunhão mais verdadeira entre os homens e a natureza, conforme destacamos no livro *Desça, Moisés*, no capítulo um. Isso significa dizer que o paraíso, o mundo feliz, sem as dores e infortúnios que massacram o ser humano já ficou para trás e, portanto, não é esperado. Ao contrário, para a concepção judaico-cristã, o passado edênico será recuperado no futuro, inicialmente, no milênio e, posteriormente, na eternidade.

3.4 Tentativa de reconstrução do passado

Para compreendermos a complicação da história relatada em *Absalão, Absalão*, é preciso considerar que a história básica, a de Sutpen, desde a sua juventude até sua morte, bem como a de seus descendentes, possui várias estruturas narrativas. A história é contada por Quentin a seu colega de quarto, Shreve, e o momento decisivo que o impulsiona a contar essa história é a chegada de uma carta anunciando a morte de Rosa Coldfield. Posteriormente, Shreve reconta-a a Quentin. Todos os outros pontos de vistas são anexados, incorporados, nessa grande narração de Quentin e Shreve. Essa história que é contada é baseada em versões dessa mesma história: a versão de Rosa, dada a Quentin; a do pai de Quentin que também contou a ele o que sabia; a versão do pai de Quentin é resultado do que ele ouviu do avô de Quentin. O avô de Quentin foi o único que realmente ouviu a história de Sutpen dele próprio. De acordo com Waggoner, essas várias vozes que narram a mesma história criam o efeito de uma série de estruturas, que se encaixam e criam a imagem de uma pintura dentro de outra pintura. Para nós, a simultaneidade nessa obra pode ser apreendida nesse ponto.

Quando iniciamos a leitura do livro, somos levados a pensar que o presente da narrativa é o momento em que Rosa está narrando os fatos para Quentin. Mas já no segundo capítulo nos deparamos com a morte de Rosa. Ao final do livro é que percebemos que o presente é justamente a conversa entre Quentin e Shreve. Portanto, no presente da narrativa, no quarto da Universidade de Harvard, onde

Quentin e Shreve estudavam, em janeiro de 1910, a conversa que Quentin teve com Rosa, quatro meses antes, é lembrada. Vejamos um trecho:

Foi um verão de glicínias. O cheiro das flores e do charuto do seu pai invadiu o crepúsculo, enquanto eles esperavam sentados na sacada da frente, depois do jantar, a hora de Quentin pôr-se em movimento, enquanto lá fora, no gramado denso e ondulado debaixo da varanda, os vagalumes eram impelidos pelo vento em jorros suaves – o mesmo odor, o mesmo aroma que, cinco meses mais tarde, a carta do Sr. Compson levaria Mississippi acima, atravessando a longa e rigorosa nevada da Nova Inglaterra, para chegar à saleta de Quentin, em Harvard. E foi um dia todo de atenção e escuta, igual àquele de 1909, repetição do que ele já sabia, pois havia nascido lá e respirava ainda o mesmo ar em que ressoaram os sinos da igreja, naquela manhã de domingo de 1833, e em que, aos domingos, ainda era ouvido o sino. (FAULKNER, 1981, p. 29).⁸⁴

De posse da carta recebida, que trazia a notícia da morte de Rosa, Quentin, sozinho, revive na memória a conversa que teve com Rosa e, posteriormente, com seu pai, sobre Sutpen. Em seguida, Quentin e Shreve recontam a história até chegar num ponto em que eles reconstroem essa história. Eles tentam preencher as lacunas com a imaginação.

No primeiro capítulo, segundo a observação de Waggoner, começamos a conhecer a história a partir de um passado bem próximo ao presente, uma vez que Quentin está envolvido nela. Com os relatos de Rosa, eventos bem distantes do presente são contados, entretanto, ainda não perdemos a relação imediata com o presente, que é a presença de Quentin na casa de Rosa, sentado, escutando a história contada por ela. No segundo capítulo, essa estrutura, ou seja, o relato de Rosa a Quentin, é substituída por outra, agora o relato do pai de Quentin. Todavia, continuamos a distinguir bem a oposição entre o presente e o passado. Até que essa estrutura, que define bem esses dois tempos, é destruída. O pai de Quentin nos conta a história como outra versão e evidencia algumas distorções na história que até então já conhecíamos. Quentin e Shreve, no dormitório da Universidade, repensam e recontam a história contada por Rosa e pelo pai de Quentin. Nesse ato, percebem que a interpretação dos fatos feita por Rosa é inadequada e demonstra preconceitos. Além disso, pensam que algumas interpretações e especulações do pai também são inaceitáveis. É dessas conclusões que surgem as novas versões

⁸⁴ Não analisaremos novamente estas questões, mas queremos chamar a atenção para a memória

dessa história elaborada por Quentin e Shreve. E assim eles envolvem completamente o leitor. Todos estão em busca da verdade que foi escondida por trás das diversas distorções das narrações feitas anteriormente. É nesse sentido que o passado será visto na perspectiva de Halbwachs, pois ele não se encontra conservado na memória, mas é constantemente reconstruído, reinterpretado e, sendo assim, cada reinterpretação torna-se parte de um passado acumulado. Dessa forma, o princípio organizador desse romance é justamente a necessidade de recontar a história e compreender melhor os motivos dos agentes.

Nessa reinterpretação, o passado se distancia, cada vez mais, do presente. O avô de Quentin era amigo de Sutpen. O pai dele conviveu também de perto com essa história. E Rosa conviveu com Sutpen e quase se casou com ele. O distanciamento se dá quando Shreve, um canadense, passa a narrar também a história desse homem. Ele é o menos envolvido de todos com essa história e, por isso, sua imaginação move-se mais livremente e sua perspectiva é bem distinta da de Rosa. Ele reconstrói a motivação dos agentes. No último capítulo, a presença de Shreve torna-se decisiva. O distanciamento de Shreve, em relação aos acontecimentos na família de Sutpen, é essencial para que ele possa nos fazer pensar mediante uma nova perspectiva.

A simultaneidade da obra consiste na apresentação de diferentes pontos de vista que procuram reinterpretar o passado. Esses distintos pontos de vista fazem emergir distintos momentos temporais que se superpõem. A ordem dos capítulos não é regulada cronologicamente, mas é governada justamente pela apresentação dos diferentes pontos de vista.⁸⁵

No capítulo nove, onde é apresentada uma perspectiva geral da história, Waggoner considera duas questões que são relevantes: a primeira é que Quentin e Shreve aparecem efetivamente em primeiro plano como narradores. E não

associativa. Os cheiros e os sons, como em *O som e a fúria*, trazem à memória os eventos passados.
⁸⁵ Waggoner descreve todas as vozes que narram. O capítulo um, conforme já apontado, é narrado por Rosa Coldfield; o segundo, o terceiro e o quarto pelo pai de Quentin; o quinto é novamente por Rosa; o sexto por Shreve. Ele reconta o que Quentin tinha lhe contado, com base na narrativa do pai. O sétimo é narrado por Sutpen. É a história que ele contou para o avô de Quentin. O oitavo é narrado por Shreve e Quentin. Eles reinterpretam de forma mais simpática a história de Charles Bon, filho de Sutpen, do seu primeiro casamento, no Haiti. O nono apresenta uma perspectiva geral de toda a história, por Quentin e Shreve. Devemos ressaltar que o crítico não aponta as nuances das vozes narrativas, por exemplo, a alternância entre a 1ª e a 3ª pessoa, a fusão das vozes, as vozes dos negros e as dos vizinhos que ajudaram a compor a história. Além disso, não aponta para o fato de que Quentin também narrou para seu pai parte da história que nem ele (pai) e o avô sabiam. Quentin contou o que ouviu de Rosa.

aparecem meramente como dois narradores que expõem uma história, mas aparecem como preservadores de um passado que foi sendo gradativamente criado com o objetivo de ser conservado. A última voz detentora da história tinha acabado de ser cessada com a morte de Rosa. Mas, ainda assim, a história permaneceria por mais algum tempo. E quanto mais ela fosse recontada, mais permaneceria. A segunda questão relevante é que a aparente objetividade da história evaporou-se completamente. Contudo, há novamente um movimento da subjetividade para a objetividade, pois, nesse capítulo, ficamos sabendo que Quentin teve efetivamente uma experiência, e não foi somente ouvinte, com os acontecimentos relacionados à família de Sutpen quando foi com Rosa à velha mansão de Sutpen e lá encontrou Henry, filho de Sutpen. Antes desse acontecimento tudo era relato, conjectura, hipótese. Esse acontecimento foi essencial para que tudo o que Quentin já tinha ouvido tivesse mais sentido. Agora Quentin poderia realmente preparar Shreve para uma direta confrontação com um passado vivo.

A relação entre Quentin e Sutpen é fundamental para o entendimento do passado e do presente nessa obra. E, de acordo com Waggoner, nesse encontro, especificamente entre Quentin e Henry, está a prova de que o passado é real. Esse fato é que motiva a busca pelo entendimento desse passado.

Ao final do capítulo nove, a partir de Quentin e de Shreve, finalizamos com duas questões importantes: a que Sutpen trouxe a destruição para si mesmo e a que Bon pediu ao seu pai apenas o reconhecimento. A primeira questão tem uma relação direta com a segunda. E a segunda é verdadeira somente se considerarmos que a imaginação de Quentin e Shreve é real. Se eles estão certos em estimar Bon, significa que a causa dos trágicos acontecimentos que resultaram dos desejos de Sutpen foi a recusa dele em reconhecer o filho que tinha uma parte de sangue negro nas veias. O que significa dizer que não foi o incesto a causa da destruição da casa de Sutpen, mas o preconceito racial. Entretanto, Quentin e Shreve não estão seguros dessa verdade. E, se eles estiverem errados, o fracasso de Sutpen não estaria relacionado a um fracasso moral, mas a uma falta de conhecimento tanto dele, acerca da condição da mulher com a qual se casou no Haiti, quanto de Bon em relação ao seu parentesco com Judith.

De acordo com Waggoner, o título do livro, que faz alusão a uma história bíblica, sustenta que a hipótese de Quentin e Shreve é verdadeira, uma vez que Sutpen não diria “meu filho” a Bon, como disse Davi ao seu filho Absalão, mesmo

depois de ele ter se rebelado contra o pai. E da mesma forma Henry, mesmo sendo muito diferente do pai, tinha o mesmo preconceito, pois ele matou Bon não em função do incesto, mas em função da miscigenação. Sendo assim, a grande questão que se relaciona à destruição do velho Sul é sua incapacidade de admitir uma irmandade que ultrapasse a linha racial.⁸⁶

3.5 A história do rei Davi: uma história de triunfo e de fracasso

Waggoner menciona a relação entre a história de Sutpen e a do rei Davi. Entretanto, essa história é bem mais complexa do que simplesmente o perdão de um pai a um filho rebelde. A história do rei Davi começa a ter relevância quando Deus reprova o rei de Israel, Saul. A nação precisava de um rei e Deus escolhe Davi, ainda muito jovem. Desde a unção de Davi, pelo profeta Samuel, muitos anos se passaram e muitas foram as peregrinações e as provas dele antes que se tornasse rei. Uma das suas maiores dificuldades foi a perseguição de Saul, que pressentiu que Davi seria rei, em vez de seu filho Jônatas. Em função dessa perseguição, Davi decidiu viver entre os filisteus e também lutar a favor deles contra seu povo, contra o exército de Israel, liderado por Saul. Entretanto, o líder dos filisteus não acreditou na fidelidade de Davi e não permitiu que fosse a essa guerra. Foi nessa guerra que Saul e seu filho Jônatas morreram. Depois da morte do rei e do seu sucessor, Davi foi aclamado como rei de Judá, uma das tribos de Israel. Depois dessa posse, Abner, capitão do exército de Saul, faz guerra contra Davi em favor de outro filho de Saul: Isbosete. Daí para frente começa então uma longa guerra entre a casa de Davi e a de Saul. Depois de longa peleja, de vários acontecimentos, dentre eles a aliança de Davi com Abner e o assassinato deste por Joabe, capitão do exército de Davi, Davi é constituído rei de toda a nação de Israel.

No reinado de Davi, a nação de Israel se tornou a mais poderosa da terra. Ele conquistou várias nações. Seu reinado foi realmente engrandecido e ele era responsável pela administração da justiça e retidão em Israel: “e pôs guarnições em Edom, em todo o Edom pôs guarnições, e todos os edomitas ficaram por servos de Davi; e o Senhor ajudava a Davi por onde quer que ele ia. / Reinou, pois, Davi sobre

⁸⁶ Waggoner prossegue ainda seu estudo dizendo que esse tema racial é mais amplo e profundo. Não desconsideramos a importância e relevância desse tema e nem as considerações finais desse crítico, mas nossa leitura seguirá com a questão do incesto, relacionado à família de Davi que consideramos

todo Israel; e *Davi julgava e fazia justiça a todo o seu povo*” (BÍBLIA SAGRADA, 2 SAMUEL, 8:14,15, grifo nosso). Esse homem, que se tornou o mais poderoso da terra, que era ajudado por Deus e que julgava e fazia justiça a toda a nação de Israel, cometeu adultério e assassinato. O homem assassinado, Urias, era um dos homens mais fiéis que Davi tinha no seu exército. Deus não se agradou das ações de Davi e enviou o profeta Natã para lançar-lhe em rosto a sua transgressão.

O profeta Natã utiliza uma história para ilustrar a falta de Davi e observar o julgamento que Davi daria ao transgressor da história. Ele contou a história de dois homens: um rico e um pobre. O homem rico dono de muitas ovelhas e vacas, na ocasião da chegada de um viajante, deixou de pegar das suas criações e tomou a única ovelha que tinha o homem pobre. Davi, quando ouviu essa história, ficou enfurecido e disse que o homem que fez tal coisa é digno de morte. Depois que ele disse isso, o profeta Natã emitiu as seguintes palavras:

Tu és este homem. Assim diz o Senhor, Deus de Israel: Eu te ungi rei sobre Israel e eu te livre das mãos de Saul; e te dei a casa de teu senhor e as mulheres de teu senhor em teu seio e também te dei a casa de Israel e de Judá; e, se isto é pouco, mais te acrescentaria tais e tais coisas. / Por que, pois, desprezaste a palavra do Senhor, fazendo o mal diante de seus olhos? A Urias, o heteu, feriste à espada, e a sua mulher tomaste por tua mulher; e a ele mataste com a espada dos filhos de Amom. / Agora, pois, não se apartará a espada jamais da tua casa, porquanto me desprezaste e tomaste a mulher de Urias, o heteu, para que te seja por mulher. / Assim diz o Senhor: Eis que suscitarei da tua mesma casa o mal sobre ti, e tomarei tuas mulheres perante os teus olhos, e as darei a teu próximo, o qual se deitará com tuas mulheres perante o sol. / Porque tu o fizeste em oculto, mas eu farei este negócio perante todo Israel e perante o sol. (BÍBLIA SAGRADA, 2 Samuel, 12:7-12).

Ao ouvir esse pronunciamento, Davi se expressa da seguinte forma: “Pequei contra ti Senhor”. E Natã diz: “Também o Senhor traspassou o teu pecado; não morrerás”. Com o reconhecimento da falha que cometera, Davi achou graça diante dos olhos de Deus e foi perdoado. Entretanto, as consequências da transgressão seriam vivenciadas duramente por ele. Nos próximos 25 anos da sua vida, perdeu quatro filhos: a criança que era filha de Bate-Seba, que fora mulher de Urias; Amon, que foi assassinado pelo irmão Absalão; Absalão, assassinado por Joabe, chefe do exército de Davi, e Adonias, por Salomão, filho também de Davi. Além da dor da

também bem mais amplo e mais profundo do que foi apontado por Waggoner.

morte dos filhos, sofreu com o fato de que estes, com exceção da criança, foram assassinados por seus próprios irmãos e por um homem que deveria ser da sua confiança. A criança morreu imediatamente à repreensão de Natã. O próximo foi Amon.

É com Amon que se dá a história do incesto. Ele se apaixona perdidamente por Tamar, filha da mesma mãe de Absalão. Para conseguir desposá-la, Amon cria uma situação. Finge que está doente e pede ao rei Davi que peça a Tamar para vir preparar-lhe comida. Assim faz Davi. Quando Tamar se aproxima oferecendo-lhe comida, ele pede para que ela se deite com ele. Ela tem consciência que tal costume era proibido em Israel. Mas foi forçada pelo irmão que, depois da consumação do ato sexual, aborrece a irmã.

Davi, depois da injustiça que cometera, perdera por completo a autoridade sobre os filhos. Quando soube do que acontecera à sua filha se ardeu em ira, mas nada fez para corrigir Amon. Desde esse momento, Absalão odiou Amon e planejava matá-lo. Foi o que ele fez. Depois de ter matado o irmão e fugido é que, no retorno a Jerusalém, se rebela contra Davi e o expulsa de Jerusalém. Há guerra entre os homens de Davi e os de Absalão. Nessa guerra, Absalão é morto e isso causa um profundo desgosto em Davi. É na ocasião que fica sabendo da morte do filho que Davi diz: “Quem me dera que eu morrera por ti, *Absalão, meu filho, meu filho!*” (BÍBLIA SAGRADA, 2 Samuel, 18:33, grifo nosso). O último filho a ser assassinado foi Adonias. Ele quis reinar no lugar de Salomão. Na ocasião da morte dele, Davi já havia morrido.

No capítulo um desta tese, discutimos acerca do fato de a composição da intriga estar enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação. Vimos que as ações implicam fins e remetem a motivos que evidenciam por que alguém faz ou fez algo. Além disso, vimos que as ações têm agentes. Assim as perguntas “por quê”? e “quem”? são extremamente significativas para a identificação de um agente e para a compreensão dos motivos que o levam a determinadas ações. Dessa forma podemos perguntar “quem” se interessa tão avidamente pela história da família Sutpen e “por quê”? Conhecemos a história dos conflitos de Quentin em *O som e a fúria* e sabemos que esses conflitos estão relacionados aos sentimentos que ele nutre por sua irmã Caddy. Consideramos que esse é o grande motivo que desperta o interesse de Quentin, ou seja, ele quer conhecer uma história semelhante à sua.

Vimos que, de acordo com Waggoner, o título do livro *Absalão, Absalão* faz referência à história do rei Davi e isso sustenta que a hipótese de Quentin e Shreve é verdadeira, ou seja, a hipótese de que o fracasso de Sutpen não está relacionado ao incesto, mas à falta de aceitação do filho por parte de Sutpen. Além disso, considerou que Henry, mesmo sendo muito diferente do pai, tinha o mesmo preconceito, pois ele matou Bon não em função do incesto, mas em função da miscigenação. Entendemos que o fracasso de Sutpen, assim como o de Davi, é anterior ao incesto, mas este não pode ser desprezado como marco do declínio final da família. Sem desconsiderarmos o preconceito de Sutpen, visto que ele confessou ao avô de Quentin ter abandonado a mulher, no Haiti, quando descobriu que ela tinha parte de sangue negro, e o de Henry, queremos apontar que Henry também tinha sentimentos muito fortes em relação à irmã. O fragmento a seguir evidencia essa afirmação:

Henry era um provinciano, quase um *clown*, de comportamento instintivo e violento, sem raciocínio, que deve ter tido consciência de que o seu arrebatado orgulho provinciano pela virgindade da irmã era um dado falso, um dado que tem em si mesmo incorporada uma incapacidade para resistir, o que torna a sua existência valiosa e, assim, depende da sua perda, da sua ausência, para ter existência. De fato, talvez este seja o puro e perfeito incesto: o irmão que percebe que a virgindade da irmã, para ter existência real, tem de ser destruída e se apropria daquela virgindade na pessoa do cunhado, o homem que ele gostaria de ser, se pudesse se transformar, se metamorfosear no amante, no marido, e por quem ele gostaria de ser violado, a quem ele teria escolhido para ser o seu violador, se ele pudesse se transformar, se metamorfosear na irmã, na amante, na noiva. Talvez tenha sido isso o que aconteceu, não na mente de Henry, mas na sua alma. Porque ele nunca raciocinou. (FAULKNER, 1981, p. 84).

Esse relato foi feito pelo pai de Quentin. Já sabemos que Quentin e Shreve reinterpretam a história que foi contada pelo pai e por Rosa e eles compreendem melhor algumas ações com menos preconceito. Mas compreendemos que, ao reavaliar essa história, Quentin procura amenizar também sua consciência oprimida pelo peso do incesto. É preciso encontrar uma transgressão maior do que o incesto, a não aceitação da miscigenação, para justificar a decadência do Sul e a sua destruição pelo Norte. Se ele não encontra uma transgressão maior, também será culpado por essa destruição. A exposição do seu pai revela que Henry, além dos sentimentos semelhantes aos de Quentin, tinha uma relação bem distinta com o

amado da irmã. A relação que mantinha com a irmã e com Bon é bastante ambígua. Quentin odiava Dalton Ames. Henry tem sim certa atração também por Bon, o que torna seus sentimentos mais confusos e, mais do que desejar bater em Bon, como era o caso de Quentin, ele efetivamente assassina Bon. Mais do que vingar a irmã, como fez Absalão, Henry destrói o homem que é, simultaneamente, seu rival e seu amado.

Vimos que Waggoner considera a obra *Absalão, Absalão* uma reconstrução do passado. Além de fazer essa reconstrução, o romance também é a reconstrução das causas das ações dos homens. Quentin quer compreender melhor sua história, com uma história semelhante à sua. E buscando as motivações mais profundas, talvez, o que seria abominável numa análise superficial se apresenta como uma virtude. E, se não como virtude, pelo menos deixa claro a complexidade da situação que resultou em determinada ação. Sobre essa questão leiamos um trecho significativo:

Você já notou como, geralmente quando tentamos reconstruir as causas das ações de homens e mulheres, com certa surpresa nos encontramos de vez em quando reduzidos à crença, a única possível, de que eles lutam contra algumas dessas arcaicas virtudes? É o ladrão que rouba, não por ganância, mas por amor; o assassino que mata, não por luxúria, mas por piedade; Judith, implicitamente oferecendo confiança quando, na verdade, tinha dado amor, implicitamente dando amor quando, na verdade, tinha extraído alento e orgulho: aquele orgulho verdadeiro, não o falso, que transforma ultraje, e depois expande-se em ressentimentos e aflições, o verdadeiro orgulho, que pode dizer a si mesmo, sem humilhação: Eu amo e não vou aceitar nenhum substituto; alguma coisa aconteceu entre ele e meu pai; se meu pai estava certo, não voltarei a vê-lo; se errado, ele virá ou me procurará; se tiver que ser feliz, serei; se tiver que sofrer, sofrerei. (FAULKNER, 1981a, p. 106-107).

A verdade acerca dos fatos passados nem sempre é encontrada quando se pensa nas ações exteriores dos homens. Subjacente às ações estão as motivações profundas e que somente podem ser compreendidas se pensadas com certo distanciamento e sem preconceitos. Na busca de Quentin de compreender seus sentimentos pela irmã, que destoavam dos valores mantidos pela tradição familiar dele, pensava acerca das motivações de um ladrão. De acordo com suas reflexões, nem sempre um ladrão rouba por ganância, mas pode ser por amor; um assassino

pode ser motivado pela piedade, pela compaixão. Quando analisa os sentimentos de Judith percebe que implicitamente ela oferecia confiança a Charles Bon, mas, na realidade, esse sentimento era amor, mas, dando amor, “tinha extraído alento e orgulho”. Quentin procurou analisar os sentimentos e as decisões de Judith até que ela chegou à sua decisão final: “eu amo e não vou aceitar nenhum substituto; alguma coisa aconteceu entre ele e meu pai; se meu pai estava certo, não voltarei a vê-lo; se errado, ele virá ou me procurará; se tiver que ser feliz, serei; se tiver que sofrer, sofrerei” (FAULKNER, 1981a, p.107). As decisões dos homens que resultam em ações concretas são precedidas por uma convulsão de sentimentos conflituosos e contraditórios. As análises das consequências de cada decisão fazem resultar numa escolha. São essas escolhas que Quentin deseja compreender e para melhor entender seus sentimentos e suas escolhas interessa-se pela compreensão das ações dos outros para que estas iluminem melhor as suas.

3.6 Tempo, narrativa e destino

O estudo de Jean Pouillon aponta para a forte relação que há nas obras de Faulkner entre o tempo e o destino das personagens. Segundo ele, são poucos os romances que apresentam um peso tão intenso do destino sobre a vida das personagens. Um dos grandes propósitos de Faulkner ao desordenar a narrativa, embora já saibamos que a coerência permanece, seria mostrar o senso fatal de opressão. Isso não poderia ser evidenciado numa narrativa linear, cronológica. Desordenando a narrativa, o novelista está obedecendo à natureza das coisas. Com base nessas pressuposições, Pouillon mostra como o tempo aparece nos romances de Faulkner e como esse aparecimento tem consequências na aparente desordem da narrativa e como essa narrativa cria a impressão de fatalidade.

Os dois primeiros capítulos da obra *O som e a fúria*, conforme já sabemos, são apresentados a partir do monólogo interior e o leitor é posto em contato com um presente que estabelece, via associação mental por objetos, sons e cheiros, relação com um passado que é apresentado via memória. Com isso, Faulkner mostra que o presente é inundado do passado e o que é vivido no presente é o que foi vivido no passado. Assim, o passado não somente é evocado, mas exerce uma forte pressão sobre o presente, ou seja, o que foi exerce uma pressão sobre o que é. Nesse caso, a consciência que se apresenta ao leitor é principalmente a memória da

personagem. Mas essa memória não é o tipo de memória que simplesmente estabelece uma ligação entre o presente e o passado, mas o tipo de memória que apresenta o que realmente existe. Ela não se reconhece como memória, mas como realidade. Assim é que, segundo Pouillon, o cerne da construção de Faulkner é a apresentação de um passado que permanece não somente em nível de memória, mas no de realidade. Pouillon ilustra essa questão com aquela passagem da briga de Quentin com um dos seus colegas. Nesse sentido, o passado coexiste com o presente, é uma parte do presente e não deve ser desemaranhado cronologicamente, pois, se fosse, teríamos tão somente uma sucessão de passados relativos e presente e não o passado faulkneriano que é extratemporal. O fato de ser extratemporal não significa que o passado se encontra em outro terreno, em outra dimensão, pois o passado, sem marcas definidas de tempo, acompanha, conforme vimos no capítulo dois, cada momento cronológico do presente.

O fato de o passado estar tão entranhado com o presente, e o fato desse presente significar passado, faz com que o herói faulkneriano se sinta com destino ao passado que não pode ser destituído. É nesse ponto que a questão do destino aparece. O destino está ligado ao passado e não ao futuro. O futuro não existe para personagens como Sutpen, porque ele não pode se desvencilhar do passado. O passado é a única realidade em Faulkner, ele é incólume e, por isso, também é o destino dos heróis. Nesse caso, o passado não somente era, mas é e será. Esse fato impede que o destino dos heróis seja mudado pela realização de alguma ação ou de algum evento. O passado não será mudado.⁸⁷

Essa concepção de passado trará consequências para a construção da narrativa faulkneriana. A destruição da cronologia é o mais evidente resultado. Há duas razões que demonstram que a ordem cronológica arruinaria esse tipo de passado. A primeira é que o passado seria uma mera sucessão de agoras que valeriam por si mesmos, estariam isolados, e não pela identificação que teriam com o passado. A segunda é que a cronologia cortaria em pedaços passados, presentes e futuros e não mostraria o aparecimento simultâneo de unidades temporais distintas. Não somente a concepção de tempo de Faulkner faz com que ele narre da forma como narra, mas também sua visão das pessoas e dos eventos. Faulkner

⁸⁷ No final do primeiro tópico do ensaio de Pouillon, intitulado “Tempo”, ele faz uma comparação entre o tempo em Faulkner e em Proust. Optamos por mencionar as considerações que convergem imediatamente para nossos objetivos, por isso, não consideramos essa comparação.

poderia ser acusado de artificial, uma vez que temos conhecimento que os fatos ocorrem numa certa ordem. Isso é verdade, mas, para se compreender o ponto de vista dele, segundo Pouillon, é preciso distinguir entre consciência e conhecimento. Para ele, a consciência é inevitável e o conhecimento somente uma possibilidade. De acordo com o tipo de personagens criadas por Faulkner, a omissão do conhecimento não deforma a natureza humana como, por exemplo, Benjy. A cronologia, visto que é uma posterior organização da vida, está no domínio do conhecimento. Ela é um tipo de liberação intelectual do destino. Esse fato nos assegura, segundo Pouillon, que o passado é, de fato, passado se nós sentirmos a pressão dele sobre o presente. De acordo com o crítico, as personagens de Faulkner não desfrutam da liberação intelectual do destino pelo domínio da cronologia. Ao invés disso, eles confirmam que o destino em Faulkner é o contrário de uma relação geométrica entre momentos situados cronologicamente.

Outra consequência da concepção de tempo de Faulkner é a utilização que ele faz do tempo passado durante toda a narração. Na narração, acontecimentos que estão próximos de se concretizarem são cortados e, quando retornamos a eles, já aconteceram. O que é contado não está acontecendo, mas sempre já aconteceu. Temos a ilusão de que acompanharemos o suicídio de Quentin, mas isso não acontece. O que nos ilude como presente já é passado.

A técnica de Faulkner não é artificial. Ele simplesmente enfatiza e generaliza a realidade psicológica da omissão. A natureza da visão de Faulkner converge para a concepção que ele tem do tempo: ele nunca vê os eventos importantes. Ele vê somente por meio dos seus heróis e, como esses heróis, vê somente o passado deles. Nesse ponto, Pouillon faz uma comparação com a tragédia clássica francesa: os eventos trágicos são somente relatados, pois nós nunca os vemos acontecendo.

O último objetivo a ser alcançado por Pouillon é demonstrar como a narrativa, aparentemente desordenada, cria a impressão de fatalidade. Para isso, ele aborda o significado de destino. Este, tal como é observado nos romances de Faulkner, não deve ser comparado com um determinismo temporal que supostamente pressupõe uma sucessão cronológica. Nesse caso, o passado teria de se conservar numa progressão ordenada de presentes e, assim, o presente teria de ser concebido como a própria realidade dele, uma vez que o destino não seria completo sem ele. Em Faulkner, temos visto que a intensa presença do passado desqualifica o presente como tal e, portanto, elimina ou, pelo menos, transtorna a

cronologia. O mais remoto passado afeta o presente pela sua presença imediata. As ações não são realizadas mediante um ponto de vista lógico, mas psicológico. Portanto, é na consciência que está o sentimento de ser dominado pelo destino e não numa estrutura de tempo abstrata. O destino é um sentimento interno de fatalidade, ou seja, o herói sente seu destino de dentro dele mesmo, mas isso não significa dizer que herói conhece esse destino. Ele tem um vago pressentimento do que poderá acontecer com ele e se sente responsável pelo que irá acontecer. O herói tem consciência do destino sem ter conhecimento dele. Ele sabe que algo o aguarda, mas não consegue distinguir o quê. Também não se apresenta surpreso pelo que pode acontecer porque ele, pelo menos, sabe que nenhum futuro pode livrá-lo do passado dele. O conhecimento do destino é a anulação dele, é a perda da fatalidade misteriosa do tempo.

3.7 A imagem da eternidade

Algumas considerações de Claude-Edmonde Magny, em “Faulkner or theological inversion”, têm muita relevância para a leitura que nos propomos fazer da relação entre tempo, memória e eternidade que a ligação entre as obras *O som e a fúria* e *Absalão, Absalão* permite entrever. Esse autor não desconsidera os estudos de Jean-Paul Sartre e Jean Pouillon acerca do tempo. Assim como esses críticos, bem como Malcolm Cowley, Magny considera que a complexidade da ficção de Faulkner está relacionada à visão de mundo que ele pretende expressar e tem a ver com sua concepção de tempo. Magny está de acordo com o protesto de Sartre acerca da alienação do homem em relação à sua liberdade, o que está ligado ao fato de o futuro não existir nas obras de Faulkner. Entretanto, considera que a razão apontada por Sartre para explicar a obsessão de Faulkner pelo passado, ou seja, as condições sociais da vida presente, é insuficiente. Para ele, a questão do tempo em Faulkner põe à tona questões metafísicas mais profundas. A imagem de um tempo imóvel, sem sucessão, aponta, segundo Magny, para a eternidade.

Magny se refere às árvores genealógicas criadas por Faulkner, para ele, elas nos lembram as longas genealogias bíblicas que se relacionam aos ascendentes de Jesus Cristo, o Salvador da humanidade. Ainda segundo esse crítico, o nascimento de Cristo é um evento eterno, uma vez que foi anunciado desde o livro de Gênesis, ou seja, desde o princípio da humanidade. Esse evento

faz com que a sucessão de momentos históricos que se relacionam à genealogia de Cristo torne-se eterna também. Em outras palavras, isso quer dizer que o nascimento de Cristo é a inserção da História na Eternidade. O homem sem a promessa da salvação está entregue à fatalidade do destino. As personagens de Faulkner sentem essa fatalidade, conforme vimos anteriormente. Sutpen e Quentin são personagens aflitas e cheias de conflitos porque aguardam a punição que merecem. Isso significa que o mundo de Faulkner é um mundo que precede a encarnação. Nesse mundo, a esperança, segundo Magny, não existe. A Esperança, que é Cristo, ainda não nasceu.

Não consideramos que o mundo de Faulkner precede a encarnação, mas que a maioria absoluta das personagens de Faulkner não internalizou a encarnação de Cristo e, por isso, permanece sem uma existência duradoura. Já vimos, no capítulo dois, que Dilsey tem transcendência porque ela tem os olhos postos no futuro, tempo que se dará novamente a manifestação do Salvador.

Para Magny, a obra de Faulkner consegue representar a imagem imóvel da eternidade. Essa imagem de eternidade, segundo o crítico, é sustentada pela mente humana. A eternidade é imagem imóvel que se opõe ao tempo que é sucessivo, que é objetivo e é a articulação dos movimentos celestes. E esse tempo foi criado e é uma imitação de um modelo que é móvel. Magny cita a obra *Timeu*, de Platão, pois é lá, conforme exposto no capítulo um, que encontramos essa concepção de tempo. Na obra de Aristóteles, que dá sequência à de Platão, a eternidade já é deixada de lado e o tempo é apenas número do movimento. Em comum nesses autores está o fato de o tempo ser exterior à alma.

De acordo com Magny, o tempo de Faulkner é a imagem da eternidade, pois é um tempo que se apresenta sem movimento e, com ele, dá aos seus personagens uma esperança de vitória. Entretanto, o olhar deles para o passado torna-se um substituto para essa impossível contemplação que é a eternidade. É assim que, como os judeus do Velho Testamento, os negros do Sul dos Estados Unidos e as personagens de Faulkner estão com os olhos postos no passado. Os judeus se lembram do cativeiro da Babilônia e nada poderá ser diferente até que ocorra o grande evento da encarnação.

A imagem imóvel da eternidade, visto que não apresenta sucessão, mas simultaneidade, que é uma das formas da representação do tempo em Faulkner, foi apresentada incorporada à estrutura imanente do romance *O som e a fúria*, no

capítulo dois. Evidenciamos a fusão dos tempos passado e presente, ou seja, a simultaneidade temporal, e vimos que a questão do fluxo de consciência é essencial para a concretização da multiplicidade temporal, pois o movimento da consciência não é linear, semelhante ao avanço do relógio. Mas é nela, ou seja, na consciência, que é possível a liberdade das mudanças temporais. Nesse ponto, já não podemos pensar o tempo a partir das concepções objetivistas de Platão, Aristóteles, Newton e Einstein, mas a partir das concepções subjetivistas de Santo Agostinho e Bergson.

Vimos que um dos problemas que se apresentam quando tratamos do tempo é a relação entre o tempo da natureza e o tempo da consciência e vimos que a narrativa ficcional é que poderia solucionar essa dificuldade. O modo como essa questão é resolvida em Faulkner é a apreensão que esse autor faz da natureza problemática e dialética da relação entre o indivíduo e o meio em que ele vive. Se por um lado o cenário nas obras de Faulkner é a mente das personagens, por outro ele não prescinde do enredo, da tessitura da intriga. Assim podemos ver, simultaneamente, a relação entre o tempo da consciência, que é visto no interior da mente das personagens e o da natureza, que é incorporado à tessitura da intriga.

No capítulo dois, vimos que a intensificação dos conflitos de Quentin, que estão relacionados ao incesto, torna o discurso cada vez mais fragmentado e cada vez mais simultâneo e, por isso, a separação de segmentos temporais é difícil. Identificamos várias analepses, mas passado e presente estão cada vez mais imbricados. No ápice do conflito, já não temos mais a alternância entre a descrição objetiva dos acontecimentos e as lembranças, mas a mente de Quentin passa ser o único cenário dos acontecimentos. Nesse ponto, percebemos a supressão da passagem do tempo, da sua sucessão e, portanto, apreendemos a imagem imóvel da eternidade. Devemos retomar nesse momento a relação obsessiva que Quentin tem com o tempo. Já mencionamos as palavras ditas pelo pai dele na ocasião em que lhe deu o relógio que era do avô de Quentin: “estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana” (FAULKNER, 2003, p. 73). A incapacidade de lidar com o tempo, o desejo de destruí-lo, faz com que Quentin quebre o relógio.

Já vimos que cada parte da obra *O som e a fúria* é narrada por um narrador e a narração da decadência da família Compson, com base em distintos pontos de vista, é uma das características da técnica narrativa dessa obra. Cleanth Brooks, em

Man, time, and eternity, também está de acordo com esse posicionamento. A distinção dos pontos de vista passa pela relação distinta que cada uma das personagens tem com o tempo e com a eternidade. Benjy não tem consciência do tempo e Quentin tem obsessão por ele e é apegado ao passado, porque lá está a glória da família. Jason é prático em relação ao tempo. Como sua mãe diz que ele não tem o sangue dos Compsons, mas dos Bascombs, ele não se importa muito com o passado aristocrático da família, mas se importa em estar atento ao tempo e em acumular o máximo de dinheiro possível. Por isso, sua visão está voltada para o futuro, não no sentido do futuro de Dilsey que aponta para o transcendente, mas o futuro dos mercadores, daqueles que estão com os olhos voltados para o comércio. O tempo provoca uma opressão nessas personagens, porque elas não têm transcendência. Não é o que ocorre com Dilsey e nisso reside também a diferença dos pontos de vista delas. A eternidade de Quentin é um simples segmento de tempo que faz permanecer o passado. A destruição dele converge para o título do romance, que remete a uma afirmação da personagem de Shakespeare, Macbeth, de que a vida é um conto narrado por um idiota cheio de som e de fúria e sem significação alguma.

Quentin tem obsessão pelo tempo e também por sua sombra. São vários os momentos em que ele a menciona. Destacaremos alguns deles: “Quando eu voltar a ver minha sombra se não tiver cuidado a que eu enganei e fiz n’água vou pisar de novo na minha sombra invulnerável” (FAULKNER, 2003, p. 92). Adiante há um trecho em que a menção à sombra se relaciona ao tique-taque do relógio e às cartas que ele escreveu para serem lidas após seu suicídio: “Pisoteando os ossos da minha sombra contra o concreto com os saltos duros do sapato e então ouvi o relógio, apalpei as cartas através do paletó” (FAULKNER, 2003, p. 92). Em outro momento “eu caminhava sobre o ventre da minha sombra” (p. 92). O dia do suicídio de Quentin foi caracterizado por várias caminhadas que ele fez próximo ao rio, o que desencadeou uma série de lembranças de Caddy, pois a presença do rio foi muito significativa na infância deles.

A imagem do relógio, da sombra, do rio e da ponte que ele atravessa convergem para esse momento de ápice do conflito que vimos na análise do monólogo interior, no capítulo dois, que antecede o momento da sua morte. No trecho a seguir, veremos que essas imagens estão todas relacionadas:

Quando a ponte se fechou, atravessei-a e fiquei debruçado na grade acima das casas do barco. O flutuador estava vazio e as portas estavam fechadas. Os remadores agora só treinavam no final da tarde, antes disso descansavam. A sombra da ponte, as barras da grade, minha sombra estendendo plana sobre a água, eu havia me enganado com tanta facilidade a que não me abandonava. Pelo menos quinze metros, e se eu tivesse uma coisa que a forçasse a ficar dentro d'água até ela se afogar, a sombra do pacote como dois sapatos embrulhados pousada na água. [...]. O deslocamento da água é igual ao não-sei-quê do não-sei-quê. *Reducto absurdum* de toda experiência humana, e dois ferros de três quilos pesam mais que um ferro de alfaiate. (FAULKNER, 2003, p. 86).

Depois de atravessar a ponte, Quentin fica observando os acontecimentos. Da observação dos acontecimentos exteriores, ele passa para reflexão interior. Uma vez que a história de Quentin relaciona-se à história de Sutpen – o incesto estabelece essa ligação – e que esta tem uma relação intertextual com a de Davi, rei de Israel, entendemos ser possível pensar a imagem da sombra a partir do seu significado nas Escrituras Sagradas. O Salmo 39, versículos 4-6, diz o seguinte:

Faze-me conhecer, Senhor, o meu fim, e a medida dos meus dias qual é, para que eu sinta quanto sou frágil. Eis que fizeste os meus dias como a palmas; o tempo da minha vida é como nada diante de ti; na verdade, todo homem anda como uma sombra; na verdade, em vão se inquietam; amontoam riquezas e não sabem quem as levará.

Esses versículos demonstram o sentimento de fragilidade que tem o salmista, pois ele sabe que os seus dias são medidos e o tempo da vida dele, diante da eternidade de Deus, é nada. Por isso, o homem anda como uma sombra, ele é passageiro e não permanece, pois não tem a vida em si mesmo. Esse fato angustia-o, pois de nada adianta suas inquietudes e de nada adiantam as suas riquezas. Diante da constatação de sua efemeridade, o salmista faz o seguinte questionamento: “agora, pois, Senhor, que espero eu?” (BÍBLIA SAGRADA, Salmo, 39:7a), e ele mesmo responde: “a minha esperança está em ti” (Salmo 39:7b). Isso significa que o escape, a esperança, do salmista está em Deus. É essa esperança que arranca de si a ausência de sentido da existência humana. O sentido da existência humana está na ideia da travessia. Assim como os hebreus saíram do Egito, da condição de escravos, atravessaram o mar vermelho e chegaram à terra da conquista, a terra de Canaã, o salmista espera também fazer sua travessia. Essa travessia liga o homem ao transcendente e dá a ele uma existência plena de

sentido, pois arranca dele o sentimento de destruição, visto que na transcendência o tempo e a morte não são implacáveis. Na transcendência, a morte não existe.

O rio e a ponte remetem à ideia da travessia de Quentin, mas sua travessia é vazia de sentido, pois “o deslocamento da água é igual ao não-sei-quê do não-sei-quê. *Reducto absurdum* de toda experiência humana” (FAULKNER, 2003, p. 86). A água o faz lembrar-se dos ensinamentos do pai, carregados de ausência de sentido da vida, na ocasião em que lhe deu o relógio. A continuação dos seus pensamentos remete aos dois ferros de três quilos que ele comprou para que o ajudasse a ficar submerso na água do rio. O fluir da água e o do tempo é que remetem à absurdidade da existência humana. Não há escape e nem esperança para Quentin como tinha para o salmista.

Voltando à questão da imagem imóvel da eternidade, se considerarmos a oposição entre tempo e eternidade que já fora feita por Platão, veremos que, na eternidade, não existe o tempo, pois ela é sempre e não tem devir. Disso, resulta o entendimento de que o caráter sucessivo do tempo se relaciona à sua linearidade e, portanto, ao temporal, enquanto que o caráter simultâneo se relaciona à justaposição e, portanto, ao eterno. Nosso mundo visível seria a imitação móvel da eternidade e, antes da criação do céu, não havia o tempo. Também Santo Agostinho faz essa oposição entre tempo e eternidade. Se o tempo começa a existir é porque teve um começo, uma criação. Se a eternidade é sempre e não tem devir, compreendemos que o tempo foi criado por alguém, de acordo com Santo Agostinho, por Deus, criador não somente do tempo, mas de todo universo e seres vivos, a partir da eternidade que é sempre. Se a eternidade é sempre, implica que o tempo se relaciona a algo (eternidade) que se estende infinitamente para o passado e para o futuro. No Salmo 90, versículo 2, a Bíblia diz o seguinte: “Antes que os montes nascessem, ou que tu formasses a terra e o mundo, sim, de eternidade a eternidade, tu és Deus”. Essa referência a “antes” indica que o tempo existiu antes da criação das coisas físicas e, portanto, do céu, conforme aponta Platão. Nesse caso, a criação do mundo visível, que seria, para Platão, a imitação da eternidade, pode ser considerada como um ato temporal de Deus.

Dissemos anteriormente que a simultaneidade do tempo se relaciona à eternidade. Isso converge para o que está dito no Salmo 90, versículo 2, uma vez que Deus se relaciona a essa eternidade, visto que é eterno. Sua eternidade se relaciona ao fato de poder apreender o tempo de forma simultânea. O passado e o

futuro são conhecidos por Ele como o presente. A eternidade de Deus se opõe à temporalidade dos seres humanos. Deus pode apreender o tempo de forma simultânea, mas os seres humanos somente podem percebê-lo pela sucessão de eventos. Conforme aprendemos com Santo Agostinho, nosso presente é marcado pela efemeridade, pois, em poucos segundos, ele se torna passado e somente pode ser recapturado pela memória e o nosso futuro é desconhecido para nós e somente existe em termos de espera, de expectativa.

Quando falamos de eternidade, tomando como ponto de partida a história dos hebreus, teremos de considerar que a Bíblia⁸⁸ pode ser referência para lidarmos com tais assuntos.⁸⁹ Assim, veremos que ela nos indica outra forma de pensar a relação, além da oposição, como apontado por Platão e Santo Agostinho, entre tempo e eternidade. Vimos que a criação de Deus foi um ato temporal e esse mundo visível que foi criado possui uma relação com um tempo que se estende infinitamente para o passado e para o futuro. Se a referência a “antes”, do Salmo 90:2, indica que o tempo existiu antes da criação das coisas físicas, devemos buscar referências que indicam que o tempo também existe na eternidade, por exemplo, Apocalipse 8, v. 1: “e, havendo aberto o sétimo selo, fez-se silêncio no céu quase *por meia hora*” (grifo nosso). Sendo assim, somos levados a pensar que a eternidade futura e/ou passada é eterna no sentido que nunca terá fim, ou seja, ela durará para sempre e não no sentido de ser intemporal. A descrição que se refere à Nova Jerusalém evidencia bem essa questão:

E mostrou-me o rio puro da água da vida, claro como cristal, que procedia do trono de Deus e do Cordeiro.
No meio da sua praça e de uma e da outra banda do rio, estava a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês em mês, e as folhas, dando seu fruto de mês em mês, e as folhas das árvores são para a saúde das nações.

⁸⁸ Utilizamos a edição revista e corrigida, de 1995.

⁸⁹ Northrop Frye, em *Código dos códigos: a bíblia e a literatura*, aponta para a importância da incorporação do estudo da Bíblia nos limites das investigações crítico-literárias. Para ele, a Bíblia possui uma estrutura imaginativa e um universo mitológico que foi explorado intensamente pelo Ocidente até o século XVIII e, menos intensamente, a partir daí, mas sempre presente. Para esse crítico, é importante ler a Bíblia como uma unidade e foi como uma unidade que ela teve peso sobre a imaginação do Ocidente. Nas palavras dele, “aqueles que conseguirem ler a Bíblia do começo ao fim descobrirão pelo menos que ele tem um começo e um fim – e resquícios de uma estrutura completa. Ele começa com o começo do tempo, na criação do mundo; e termina com o término do tempo, no Apocalipse. No meio do caminho ela resenha a história humana, ou o aspecto da história que lhe interessa, sob os nomes simbólicos de Adão e Israel. Há também um corpo de imagens concretas: cidade, montanha, rio, jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras. Elas são tão recorrentes que indicam claramente a existência de um princípio unificador”. (FRYE, 2004, p. 11).

E ali nunca mais haverá maldição contra alguém; e nela estará o trono de Deus e do Cordeiro, e os seus servos o servirão.
 E verão o seu rosto, e na sua testa estará o seu nome.
 E ali não haverá mais noite, e não necessitarão de lâmpada nem de luz do sol, porque o Senhor Deus os alumia, e reinarão para todo sempre. (BÍBLIA SAGRADA, Apocalipse, 22: 1-5).

Há neste texto uma série de acontecimentos que indicam atos inseridos no tempo. Por exemplo, a água que procedia do trono simboliza sua fluidez, o percurso que ela faz; o ato de reinar, por sua vez, representa o “trono de Deus e do Cordeiro” e os frutos, que amadurecem de mês a mês, apontam para a transformação que também é peculiar à passagem temporal.

Se pensarmos por esse caminho, veremos que a oposição entre tempo e eternidade pode ser redefinida mediante uma relação de complementaridade, pois, na eternidade, a sucessão e a simultaneidade estão imbricadas. Isso implicaria que Faulkner, ao estabelecer um diálogo intertextual com a história do rei Davi, fez uma inversão dessa história e da concepção de tempo pressuposta nela. Poderemos compreender melhor essa afirmação se conhecermos melhor as histórias de Sutpen e a do pacto que Deus fez com Davi. Esse pacto e a relação que Davi tinha com Deus livram-no da fatalidade do destino e põe a sua esperança no futuro e não no passado. Por causa da relação de Davi com Deus, a transgressão de Davi é perdoada e, por isso, ele não tem de ficar rememorando os erros do passado para descobrir o erro fatal que causou sua ruína.

3.8 Sutpen e Davi: fatalidade misteriosa do tempo e o silêncio eterno dos espaços infinitos x consolação que repousa na eternidade

Já conhecemos a transgressão de Davi: homicídio e assassinato. Deus usou um profeta e claramente apontou o erro de Davi. Não foi o que ocorreu com Sutpen, por isso, seu grande objetivo é descobrir onde errou:

Esta é a pergunta: Onde errei, o que fiz ou deixei de fazer, a quem eu prejudiquei a ponto de chegar a isso. Eu tinha um desígnio. Para realizá-lo precisava de dinheiro, uma casa, uma plantação, escravos, uma família – e, é claro, uma esposa. Eu me propus a obter tudo isto e sem pedir favor a ninguém. Até arrisquei minha vida uma vez, como já lhe contei, embora, como também já lhe disse, eu não tivesse arriscado pura e simplesmente para ganhar uma esposa,

tendo-a aceitado em boa fé e sem nenhuma reserva da minha parte; bem eu esperava deles o mesmo. (FAULKNER, 1981, p. 238).

O avô de Quentin possui a função do profeta Natã. O diálogo acima é entre Sutpen e o coronel Compson. Entretanto, diferentemente de Natã, o coronel não sabia exatamente qual era a transgressão de Sutpen. Por isso, a conversa entre eles não foi tão breve como a de Natã e Davi, mas foi uma longa conversa. Parte dela foi realizada no escritório do coronel, conforme nos relata Quentin:

Nem achava que era má sorte, mas apenas um engano: o engano que ele não conseguia, sozinho, descobrir e por isso viera ao escritório de meu avô, não para se desculpar, mas apenas para rever os fatos e contá-los a uma mente (conforme meu avô disse que Sutpen acreditava legalmente treinada) imparcial, que pudesse examinar toda a sua história e encontrar e apontar o erro. [...] Meu avô disse que todas as suas ações subseqüentes (e o fato de não ter agido por algum tempo ajudou a provocar a situação que ele mais temia) não foram produto de falta de coragem ou astúcia ou impiedade, mas o resultado de sua convicção de que tudo tivera origem num engano, e até que descobrisse que engano fora esse, não e arriscava a cometer mais um (FAULKNER, 1981, p. 241-242).

Sutpen sente o peso da fatalidade do destino, pois sabe que suas ações foram más. No diálogo com o avô de Quentin, embora estivesse em busca de alguém para lhe ajudar a identificar seu erro fatal, ele mesmo reconhece o erro principal e ele mesmo se encarrega de se justificar. Ele sabe que abandonou uma mulher e um filho e se casou com outra. Mas se justifica dizendo que a deixou plenamente amparada. Ele não sabe a fatalidade que lhe espera, mas reconhece que ela existe. O trecho que segue se refere à justificativa de Sutpen:

Pelo contrário, recusei e renunciei a todos os direitos, alegando que com isto eu devia reparar qualquer injustiça que pudesse ter cometido, e assim provendo o futuro para os dois, a quem eu devia responsabilizar por me terem despojado de tudo o que, mais tarde, viesse a possuir. E eles concordaram com isto, também, entende? Foi um acordo entre as duas partes. Mesmo assim, e depois de trinta anos, mais de trinta anos depois de minha consciência me haver assegurado de que, se eu houvesse cometido uma injustiça, já fizera tudo para repará-la... – Meu avô não disse “Espere” desta vez, mas disse talvez até protestando: “Consciência? Consciência? Meu Deus, homem, o que mais você esperava?” (FAULKNER, 1981, p. 239).

Sutpen fez o que podia para amenizar a sua consciência, mas foi inútil. Trinta anos depois ela continuava a martelar e fazer-lhe sentir o peso do erro cometido. Mesmo tendo sido feito um acordo, segundo Sutpen, a consciência não lhe deixou tranquilo durante os anos seguintes. Na realidade, Sutpen perceberá, cada vez mais, que nunca houve um acordo, mas somente uma simulação.

Consideramos que a relação de Sutpen com Sabina, a mulher com parte de sangue negro nas veias, foi o princípio de sua ruína, pois, porque foi abandonada, passou os anos da vida dela tentando vingar-se de Sutpen. Daí que nunca houve acordo entre eles. Bon, o filho dela e de Sutpen, foi enviado à Universidade do Mississippi para travar conhecimento com Henry e desencadear a vingança tão esperada. A situação de Sutpen foi agravada pela ambição do advogado que Sabina contratou, mais do que pela própria Sabina. Este advogado foi o responsável, juntamente com a Guerra Civil, pela derrocada final de Sutpen.

Ao final da vida, Sutpen sente-se completamente derrotado. Tem vontade de recomeçar, mas sabe que já não poderá reconstruir sua vida. Ele tem consciência de que não é livre da ordem do tempo. Sabe que jamais poderá vencê-lo. Ele sabe também que o infortúnio do homem é ser temporal. Nesse ponto, devemos retomar dois trechos, um de Proust e outro de Faulkner, que foram mencionados no primeiro capítulo. Vejamos inicialmente a de Proust (2001, p. 788-789, grifo do autor):

Essas mortes sucessivas, tão temidas pelo “eu” que deveriam aniquilar, tão indiferentes, tão suaves uma vez cumpridas, e quando aquele que as temia já não estava ali para senti-las, tinham-me feito desde algum tempo compreender quão pouco sensato seria aterrorizar-me com a morte. Ora, há pouco é que ela se me tornara indiferente, mas agora recomeçava a temê-la, é verdade que sob outra forma, não por mim, mas pelo meu livro, para cuja eclosão era, pelo menos durante algum tempo, indispensável essa vida que tantos perigos ameaçavam. [...] digo que a lei cruel da arte é que os seres morram e que nós próprios morramos ao esgotar todos os sofrimentos, para que viceje a relva, não do esquecimento, mas da vida eterna, a relva das obras fecundas sobre a qual as gerações virão alegremente, sem se preocupar com os que dormem sob a terra, compor o seu “almoço sobre a relva”.

E a seguir a de Faulkner (2003, p. 73):

Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto*

absurdum de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios.

A implacabilidade do tempo está presente nesses dois trechos. Com a passagem dele, o homem se depara com a morte, que é o terror da existência humana. Proust possui convicção da construção de sua obra. Ele propõe um projeto estético que vai se construindo ao longo da obra, mediante as temáticas de tempo e memória. O tempo destrói, mas a memória conserva, ou melhor, recupera. Desde a infância do narrador existia o anseio de escrever um livro, o tempo passou e ele compreendeu a importância dos fios misteriosos que são rompidos pela vida e oferece inúmeras possibilidades de comunicação. Na realidade, o que ocorreu para a construção da obra foi que o tempo reencontrado, ou seja, pedaços do passado puderam tornar-se pedaços do presente. Este fato simula o sentimento de conquista da eternidade. O artista moderno busca o intemporal porque tem consciência do caráter transitório e fugaz da modernidade; além disso, ele quer ser aquele que desvenda o homem pela ilusão que cria de ter ubiquidade. A questão temporal aparece na tradição com Chateaubriand, Nerval, Musset, pois estes pressentiram a temática do tempo, mas nenhum, antes de Proust, pensara em fazer desses elos de sensação e lembrança a própria matéria de sua obra (MAUROIS, 1995, p. 149). Sendo assim, o assunto central do romance é a luta do espírito contra o tempo, a impossibilidade de encontrar na vida real um ponto fixo ao qual o eu possa agarrar-se. O encontro desse ponto fixo, se existir, será encontrado na obra de arte.

O narrador de *Em busca do tempo perdido*, temporariamente, conseguiu vencer o medo da morte porque vislumbrou vestígios de eternidade. Ele alcançaria a eternidade através da obra de arte que saberia captar momentos anteriores do tempo, via memória. Mas o sentimento de conforto em relação à morte dura muito pouco, pois recomeça a temê-la. É certo que esse recomeço é distinto, pois não teme pela aniquilação da sua vida, mas teme que não tenha tempo para finalizar seu grande empreendimento que é a elaboração de sua grande obra. A morte é a lei

cruel da arte. Somente com a morte do ser humano pode vicejar a relva da vida eterna e esta relva é formada pelas obras que as gerações futuras se debruçarão nelas, sem se preocuparem com aqueles que já não têm mais existência. Na realidade, o narrador encontrou na arte um bom consolo para lidar com a morte. No fundo, em *Em busca do tempo perdido*, a arte é uma vitória sobre a morte, pois ela ultrapassa gerações e permanece viva.

Quentin não encontrou esse consolo, razão por que a passagem do tempo é mais dolorosa para ele. O relógio é o grande mausoléu de todo desejo e esperança. Tudo sucumbe com o passar do tempo. O relógio foi dado a Quentin para que ele pudesse se esquecer, por algum momento, do tempo e para que não gastasse suas energias tentando vencê-lo, pois jamais se pode conquistá-lo. A batalha nem deve ser começada, pois o campo em que ela é realizada “revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero”. A vitória que se poderia alcançar com a obra de arte é apenas “uma ilusão de filósofos e néscios”. Estamos fadados a perder a batalha. Estamos fadados a ter todos os nossos projetos e desejos enterrados pelo tempo. Estamos fadados a deixar de existir, por isso o tempo é um terror para nós.

Sutpen também tinha consciência da destruição do tempo. Tinha consciência que seus projetos não teriam continuidade porque já não tinha mais tempo para concretizá-los. Tinha consciência da fatalidade misteriosa do tempo e do silêncio eterno dos espaços infinitos. O trecho que segue confirma essa afirmação:

Ele voltara. Estava de novo em casa e seu problema agora era a pressa, o tempo passando, a necessidade de se apressar. *Ele agora não estava mais preocupado*, disse o Sr. Compson, *acerca da coragem e da vontade, e nem mesmo acerca da esperteza. Nem por um momento ele estivera preocupado com a sua habilidade de recomeçar, e pela terceira vez. O que preocupava era a possibilidade de não ter tempo suficiente para realizar tudo o que queria no tempo que lhe restava, para ganhar chão de novo. Ele não desperdiçava o tempo disponível, também.* (FAULKNER, 1981, p. 250-251, grifo do autor).

A esposa de Sutpen, Ellen, estava morta. Seu filho Bon fora assassinado por Henry. O casamento de sua filha, Judith, foi completamente desfeito com a morte do noivo, Bon. A propriedade fora destruída pela Guerra Civil. Ele (Sutpen) voltara da Guerra e estava disposto a recomeçar, mas o tempo estava passando. A coragem, a vontade, a esperteza, importantes no seu passado, quando decidiu começar o seu

império, já não lhe preocupavam. Não era sua habilidade para recomeçar o que era o problema, pois ele já havia feito isso antes. Mas sua preocupação era não mais ter tempo. Ele sabia que seu futuro era bem pequeno e toda a sua existência estava apenas no passado. Mesmo que ele não desperdiçasse o tempo não seria possível realizar o seu desejo.

A passagem do tempo para Davi não é algo que lhe angustia, pois, para ele, há uma consolação, uma vez que sua existência tem continuidade na eternidade. A concepção de tempo de Davi é bastante distinta das de Sutpen e Quentin, não porque eles desconhecem a concepção de Davi, mas porque eram indiferentes a ela. Sutpen se casou com Ellen, filha de um pastor metodista. Seus filhos, Henry e Judith, foram criados dentro da tradição cristã. O fragmento a seguir, que se refere a Henry, evidencia essa afirmação:

Nascido de dois metodistas (ou de uma longa linhagem de metodistas) e tendo sido criado no Mississippi do Norte, provinciano, tendo de enfrentar um incesto, o incesto de todas as coisas que deviam ser reservadas, guardadas por ele, e com toda a sua tradição e educação teve de se rebelar contra esse princípio, vivendo uma situação que ele próprio sabia que nem o incesto nem a educação iriam ajudá-lo a resolver. (FAULKNER, 1981, p. 306).

Sutpen, Henry e Quentin, este também fora educado segundo os princípios cristãos, não conseguiram incorporar o consolo interno por meio da compreensão da aliança davídica, mas, tão somente, conseguiram incorporar as noções de culpa e de agonia espiritual tão comuns nas obras de autores americanos. Conforme vimos no capítulo dois, essas questões que foram configuradas nas obras estão nas bases filosóficas que permeiam os ideais americanos. Dentre elas, uma está firmada em Jonathan Edwards que foi símbolo do fervor religioso na América.

Já conhecemos a vida de Davi. É preciso agora evidenciar a aliança que ele tinha com o Deus de Israel. Faremos menção ao Salmo 89, que é um dos Salmos messiânicos. A aliança que Deus fez com Davi encontra seu pleno cumprimento no nascimento de Jesus Cristo. Daí a afirmação de Magny acerca da relação entre o que é eterno e o que é histórico. Leiamos o Salmo. Ele é longo, por isso decidimos demonstrá-lo até o versículo 37:

As benignidades do Senhor cantarei perpetuamente; com a minha boca manifestarei a tua fidelidade de geração em geração. Pois disse eu: a tua benignidade será edificada para sempre; tu confirmarás a tua fidelidade até nos céus, dizendo: Fiz um concerto com o meu escolhido; jurei ao meu servo Davi: a tua descendência estabelecerei para sempre e edificarei o teu trono de geração em geração. E os céus louvarão as tuas maravilhas, ó Senhor, e a tua fidelidade também na assembléia dos santos. Pois quem no céu se pode igualar ao Senhor? Quem é semelhante ao Senhor entre os filhos dos poderosos? Deus deve ser em extremo tremendo na assembléia dos santos e grandemente reverenciado por todos os que o cercam. Ó Senhor, Deus dos exércitos, quem é forte como tu, com a tua fidelidade ao redor de ti?! Tu dominas o ímpeto do mar; quando as suas ondas se levantam, tu as fazes aquietar. Tu quebrantaste a Raabe como se fora ferida de morte; espalhaste os teus inimigos com o teu braço poderoso. Teus são os céus e tua é a terra; o mundo e a sua plenitude, tu os fundaste. O Norte e o Sul, tu os criaste; o Tabor e o Hermom regozijam-se em teu nome. Tu tens um braço poderoso; forte é a tua mão, e elevada, a tua destra. Justiça e juízo são a base do teu trono; misericórdia e verdade vão adiante do teu rosto. Bem-aventurado o povo que conhece som festivo; andará, ó Senhor, na luz da tua face. Em teu nome se alegrará todo o dia e na tua justiça se exaltará. Pois tu és a gloria da sua força; e pelo teu favor será exaltado o nosso poder. Porque o Senhor é a nossa defesa, e o Santo de Israel, o nosso Rei. Então, em visão falaste do teu santo e disseste: Socorri um que é esforçado; exaltei a um eleito do povo. Achei a Davi, meu servo; com meu santo óleo o ungi; com ele a minha mão ficará firme, e o meu braço fortalecerá. O inimigo não o importunará, nem o filho da perversidade o afligirá. E eu derribarei os seus inimigos perante a sua face e ferirei os que o aborrecem. E a minha fidelidade e a minha benignidade estarão com ele; e em meu nome será exaltado seu poder. E porei a sua mão no mar e a sua direita nos rios. Ele me invocará, dizendo: Tu és meu pai, meu Deus, e a rocha da minha salvação. Também por isso lhe darei o lugar de primogênito; fá-lo-ei mais elevado do que os reis da terra. A minha benignidade lhe guardarei para sempre, e o meu concerto lhe será firme. E conservarei para sempre a tua descendência; e, o seu trono, como os dias do céu. Se os seus filhos deixarem a minha lei e não andarem nos meus juízos, se profanarem os meus preceitos e não guardarem os meus mandamentos, então, visitarei com vara a sua transgressão, e a sua iniquidade, com açoites. Mas não retirarei totalmente dele a minha benignidade, nem faltarei à minha fidelidade. Não quebrarei o meu concerto, não alterarei o que saiu dos meus lábios. Uma vez jurei por minha santidade (não mentirei a Davi). A sua descendência durará para sempre, e o seu trono será como o sol perante mim; será estabelecido para sempre como a lua; e a testemunha no céu é fiel.

O Novo Testamento em vários contextos reafirma essa aliança de Deus com Davi. Alguns exemplos estão em Lucas, 1:31-33, ocasião do anúncio do nascimento de Jesus; em Atos, 13:34, depois da ressurreição e ascensão de Jesus, Paulo

reafirma a aliança com os judeus, e em Timóteo 2:8, quando Paulo relembra a Timóteo acerca da descendência de Jesus.

A maioria dos Salmos foi escrita por Davi, mas este foi escrito por Etã. Coincidentemente, o nome Etã significa Deus é constância, persistência. Esse Salmo 89 fala exatamente da constância de Deus em manter suas promessas. Sobre esse Salmo, desejamos destacar algumas questões: a imutabilidade da aliança entre Deus e Davi; seu início; a que exatamente se refere; as suas consequências e a ilusão da sua interrupção.

A aliança feita entre Deus e Davi somente tem validade eterna porque sua base não é a lei de Moisés, mas a graça de Deus, por isso a permanência dessa aliança na eternidade é resultado da fidelidade de Deus e não do homem. Prova disso é que o fracasso dos descendentes de Davi em cumprir os mandamentos de Deus não a invalidou. Conforme o Salmo 89, da Bíblia Sagrada:

Se os seus filhos deixarem a minha lei e não andarem nos meus juízos, se profanarem os meus preceitos e não guardarem os meus mandamentos, então, visitarei com vara a sua transgressão a sua iniqüidade, com açoites. Mas não retirarei totalmente dele a minha benignidade, nem faltarei à minha fidelidade.

A infidelidade dos descendentes de Davi seria tratada com açoites, mas a fidelidade a Davi permaneceria. Já no reinado de Salomão, filho de Davi, Deus anunciou a divisão do reino de Israel. Salomão recebeu de Deus as mesmas promessas de Davi, mas ele não foi fiel a Deus como seu pai. No reinado de Roboão, neto de Davi, o reinado foi efetivamente dividido, dez tribos ficaram no Norte e duas tribos, a de Judá e de Benjamin, no Sul. As dez tribos do Norte foram levadas cativas pela Assíria e perderam completamente o vínculo com a tradição que haviam recebido. As duas do Sul foram levadas para a Babilônia, mas, setenta anos depois, retornaram a Jerusalém. Foi a tribo de Judá que Deus preservou para que pudesse cumprir suas promessas a Davi. Jesus é descendente dessa tribo: “Fiz um concerto com o meu escolhido; jurei ao meu servo Davi: a tua descendência estabelecerei para sempre e edificarei o teu trono de geração em geração”.

O início da aliança se dá quando o profeta Samuel unge Davi. Esse fato está registrado em 1 Samuel, 16:13 e é lembrado no Salmo 89: “Achei a Davi, meu servo; com meu santo óleo o ungi; com ele a minha mão ficará firme, e

o meu braço fortalecerá”. Anteriormente, Deus também havia mandado o profeta Samuel ungir a Saul, mas Saul não fora o eleito de Deus, por isso Deus não firmou com ele uma aliança eterna. E a aliança claramente se refere não somente a Davi, mas também aos seus descendentes: “a tua descendência estabelecerei para sempre e edificarei o teu trono de geração em geração”. Duas questões fazem parte da aliança, a descendência e o trono, que são reafirmadas neste trecho ainda do Salmo 89: “E conservarei para sempre a tua descendência; e, o seu trono, como os dias do céu”. Se a promessa de Deus dependesse dos descendentes de Davi, ela teria sido invalidada no reinado de Salomão. Contudo, como está baseada em Deus e na Sua graça, a promessa permanece, apesar da fragilidade dos descendentes. Deus, quando fez a promessa, já tinha os olhos postos em Jesus. Nele, Deus sabia que poderia manter a sua fidelidade, pois Ele não falharia em cumprir a lei de Deus. É por isso que a promessa é eterna e, por isso, a linhagem de Davi estará para sempre no trono de Israel.

A consequência dessa aliança é basicamente a preservação da nação de Israel como povo. Depois que as tribos de Israel foram levadas cativas, a dispersão dos judeus seria certa se não fosse o cuidado de Deus com o seu povo, pois eles perderam o domínio sobre suas terras. No cumprimento das promessas, o restabelecimento da nação, no sentido de restabelecimento territorial, é uma premissa básica para o cumprimento da promessa. Daí o entrelaçamento da história dos judeus com a eternidade. O estado de Israel foi restabelecido em 1948, mas ainda as promessas de Deus a Davi não foram totalmente cumpridas e é o que os judeus ainda aguardam.

O final do Salmo 89, que não transcrevemos, demonstra que o salmista Etã está desolado, pois há uma diferença enorme entre as promessas de Deus a Davi e os acontecimentos com o povo de Israel. Deus promete um trono eterno, e o que se vê na história de Israel é completamente o contrário disso. A história vivenciada pelos judeus não somente nos tempos de Etã é completamente dissonante das promessas de Deus a Davi. Daí que os olhos dos judeus estão voltados para o futuro e não para o passado. As promessas ainda se cumprirão. A coroa de Israel caiu, desde o cativo babilônico não há mais a dinastia de Davi. Seu trono ruiu, os muros de Jerusalém foram destruídos, o templo também. Os inimigos – assírios, babilônios, gregos, egípcios, romanos – assolaram a nação de Israel e espalharam o povo entre as nações. Esse desalento vivenciado

é maior que o desalento de Sutpen, mas Sutpen estava limitado pelo tempo. Ele não está livre da ordem do tempo. Mas a descendência de Davi se livrará da ordem dele.

Vimos, no capítulo um, as considerações que Ricoeur faz da obra de Santo Agostinho. Essas considerações apontam para o contraste entre o tempo e a eternidade, pois será nesse contraste que a noção de *distentio animi* será mais bem compreendida, visto que será posta diante de seu contrário, que é a *intentio*. A *intentio* é imanente à ação do espírito e, portanto, somente pode ser observada nos limites da eternidade. Vimos também que, quando se medita sobre a eternidade, três funções principais acerca da especulação do tempo devem ser destacadas: a primeira é colocar a especulação sobre o tempo no horizonte de uma ideia-limite que pensa simultaneamente o tempo e o seu contrário; a segunda é intensificar a experiência da *distentio* no plano existencial, e a terceira é chamar essa mesma experiência da *distentio* a se superar na busca pela eternidade e a se hierarquizar interiormente contra o fascínio da representação de um tempo retilíneo.

Portanto, é a partir da dialética interna do próprio tempo da *intentio-distentio* que surge o contraste entre a eternidade e o tempo, conforme as considerações de Santo Agostinho. A *distentio* é o sinônimo da dispersão do homem e a *intentio* é o da unificação do homem. Nesse ponto, as palavras *distentio* e *intentio* não mais se referem a um contexto especulativo de aporia e de busca, mas na dialética de louvor e de queixa e é dentro desse contexto que aparece o tempo como terror ou como salvação. Nesse sentido é que podemos compreender melhor a experiência temporal de cada indivíduo. Sutpen, Henry e Quentin têm uma experiência temporal angustiante, visto que não lidam com o tempo e seu contrário, ou seu complemento, conforme a outra abordagem que fizemos da eternidade, mas somente com o tempo. Portanto circulam somente nos limites da *distentio* e não alçam os limites da *intentio* e, por isso, o tempo aparece como terror, fatalidade misteriosa ou silêncio eterno dos espaços infinitos. Ao contrário, Davi e Dilsey têm uma experiência temporal distinta, pois incluem, segundo Santo Agostinho, o contrário, do tempo, a eternidade – e mesmo que não consideremos a eternidade como o contrário do tempo, mas como seu complemento, o resultado final não se altera –, e conseguem vivenciar

a dialética da *distentio intentio* e, por isso, o tempo não é terror, mas traz consigo uma consolação que encontrará repouso na eternidade.

Com essa explanação, consideramos que demonstramos o conceito de *mimese* da forma ampliada como propôs Ricoeur. Neste último capítulo pudemos observar que é possível ao leitor, por intermédio do mundo e da temporalidade que são configurados na obra, pensar acerca da sua concepção temporal, visto que ela marca nossa visão de mundo e, portanto, nossas ações. Além disso, consideramos os níveis de leitura crítica de uma obra literária, pois apontamos tanto para o nível de configuração da obra quanto para o mundo que essa configuração projeta para fora de si. E, no ponto em que está em discussão, percebemos que nossa visão de mundo se relaciona a uma experiência temporal que tem suas raízes nas aporias de Santo Agostinho, ou seja, na grande oposição entre a *distentio* e a *intentio animi*. Sendo assim, conforme nossa experiência temporal, vivenciamos a dialética *distentio intentio*, ou não. Se a vivenciamos, o tempo não é um terror para nós, se não, não há como lidarmos com a destruição de nossas vidas de forma serena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A chegada ao final deste trabalho nos fez lembrar de algumas reflexões que fazia quando ainda era criança. Pensando sobre o tempo que passava e sobre o que ainda estava por vir, ficava imaginando que não poderia contemplar os três momentos do tempo, presente, passado e futuro, de uma única vez, mas deveria esperar o tempo passar e perceber o que iria acontecer. Essa é a grande marca da percepção do tempo pelos homens, pois somente podemos percebê-lo na sua sucessão. O desejo de ser adulta me causava ansiedade pela chegada desse tempo futuro que se apresentava como desconhecido. Outra reflexão que muito cedo fiz foi lembrar de acontecimentos da minha infância e perceber que, depois de os anos terem passado, aquele acontecimento mudava completamente o significado para mim. Em outras palavras, alguns fatos que ocorreram na minha infância não tiveram grande importância para mim porque a minha vivência não me dava ainda condições de entender os fatores envolvidos naquele acontecimento. A morte do meu avô no dia da minha festa de aniversário é um exemplo que poderia dar. Não entendia por que meu avô foi morrer justamente no dia do meu aniversário e por que esse fato acabou com minha festa. Também não pude compreender a impaciência dos meus tios comigo, que não queriam brincar comigo no momento do velório. A morte tem significações diferentes em cada momento da existência humana.

Essas considerações são resultado do fato de a existência humana poder ser observada, pelos homens, somente de uma forma linear, mas não simultânea. À medida que amadurecemos, passamos a compreender situações mais complexas que, no momento em que aconteceram, não puderam ser compreendidas. Juntamente com nossa existência, com os acontecimentos que dizem respeito a ela, acompanhamos os eventos na vida de pessoas que estão relacionadas a nós. Nosso futuro e o das pessoas ao nosso redor, bem como os acontecimentos históricos, são ocultos a nós. Para que saibamos o que serão nossas vidas e o mundo no próximo ano e nos próximos vinte, trinta ou cinquenta anos é preciso que esperemos o tempo passar. Esse é o tempo objetivo, mas paralelo a ele convivemos com um tempo que marca nossa duração nesse mundo e nos faz conservar lembranças que serão constantemente repensadas e reelaboradas. Esse é o tempo subjetivo e é por meio dele que, se por um lado

observamos a passagem linear do tempo, por outro podemos observar seu aparecimento simultâneo, visto que nossos estados mentais, nossa memória, são imateriais, eles têm a capacidade da interpenetração. Retomar essas questões pode, nesse momento final, evidenciar que meu interesse pela obra de Faulkner está enraizado numa questão muito pessoal, além de estar enraizado no desejo de compreender o mistério que é o tempo.

A obra de Faulkner configura esses aspectos da existência humana. São inúmeros os acontecimentos que Charles Mallison, personagem que aparece na trilogia de Faulkner, *O povoado*, *A cidade* e *A mansão*, somente pôde compreender depois de adulto. E, mesmo depois que passou a compreender, à medida que o tempo continuava passando, o acontecimento podia ser repensado a partir de outras perspectivas e ganhava novas nuances. Faulkner criou um mundo em movimento que nos permite observar a vida das pessoas, acontecimentos históricos em desenvolvimento, em constante transformação, mas, ao mesmo tempo, resistindo a essa transformação, pois é nesse processo dialético de transformação e permanência que se dá o desenvolvimento da história. Apontar a apreensão da história do Sul dos Estados Unidos foi nosso primeiro objetivo. Mas, mais que pensar a existência humana nos limites da história, percebemos que, para Faulkner, essa existência alcança dimensões mais profundas que insistem em sair dos limites do físico e alcançar o metafísico. Daí que apontamos para nosso segundo grande objetivo: o romance de Faulkner como apreensão de uma experiência temporal mais complexa, a eternidade.

Apesar de afirmar que o interesse deste trabalho está enraizado em interesses completamente subjetivos, procurei dar objetividade à construção do trabalho e transparência aos procedimentos e estratégias que adotei para o desenvolvimento de cada etapa. Para alcançar objetividade, selecionei teóricos que dessem conta da evolução da concepção de tempo linear, único, para a singular/múltiplo. Além disso, não desconsidere a importância da utilização de teorias, visto que o valor dela é explicativo, uma vez que fatos que são estudados em conjunto resultam em generalização de explicações concordantes que servirá de base para outros estudos, desde que os fatos, objetos de estudo, sejam semelhantes. Assim consideramos que teorias podem elucidar o problema abordado pelo pesquisador e, por isso, selecionamos teóricos não somente para

abordar sobre o tempo, mas também sobre a relação entre tempo e narrativa, e sobre a memória.

Depois de finalizado o percurso, somos levados a repensar os questionamentos e das hipóteses que inicialmente levantamos. Primeiro devemos dar conta do modo como o tempo e a memória aparecem configurados na obra. Essa questão passa pelas discussões acerca do tempo da natureza e do da consciência. A configuração do tempo da natureza foi evidenciada através da tessitura da intriga da saga, que está enraizada na história do Sul dos Estados Unidos. Entretanto, essa configuração da intriga não dá conta da relação entre o tempo da natureza e o da consciência, que é uma aporia que nos propusemos a resolver, visto que consideramos que a obra literária consegue evidenciar essa articulação nos limites da narrativa, o que não ocorre no nível de mimese I, ou seja, no mundo real das experiências humanas. A ordem do tempo se relaciona, no caso da tessitura da intriga, à sua sucessão e, na simples sucessão, a existência aparece e desaparece, nela ocorrem mudanças, transformações. Mas a tessitura da intriga não é configurada na obra, nível de mimese II, de forma sucessiva, pois há inúmeras lembranças que apontam para os mais distintos momentos temporais. Essas lembranças pressupõem um sujeito que lembra ou que imagina algo futuro e é nesse sentido que o tempo sucessivo, objetivo, se articula a um tempo vivido. Esse tempo vivido no agora, que é presente, possui uma relação com o passado e com o futuro, conforme a exposição do tríplice presente de Santo Agostinho.

A concepção de tempo subjacente à obra é a de tempo singular/plural. As bases da pluralidade temporal são encontradas em Santo Agostinho, mas explicitamente a defesa de um tempo múltiplo está em Einstein. Entretanto, a articulação da concepção de tempo múltiplo à do senso comum, que é a existência de um tempo único, foi feita por Bergson e essa articulação foi a base teórica, considerada por nós, para se pensar o tempo. A partir dessa concepção é que pensamos o nível imanente da estrutura da narrativa no segundo capítulo e também, por meio dela, apontamos para o fato de a estrutura narrativa mimetizar tanto questões históricas quanto questões relacionadas à eternidade e, para darmos sequência ao aparecimento da concepção de tempo singular/múltiplo, apresentamos outra possibilidade de se pensar a eternidade, com base na Bíblia.

Considerando que nosso trabalho respondeu às questões que inicialmente foram levantadas, acreditamos que as quatro hipóteses que levantamos foram confirmadas, pois, em primeiro lugar, foi pela abordagem do tempo que consideramos a história, a partir da perspectiva da memória coletiva, e a eternidade, a partir da relação que há entre a obra *Absalão, Absalão* e a história do rei Davi, no terceiro capítulo. Esse capítulo se propunha a fechar o círculo da tríplice mimese de Ricoeur. Se no segundo capítulo nos detivemos no nível da configuração da obra, nível de mimese II, no terceiro apontamos para o mundo que essa configuração indica para fora de si, nível de mimese III, nível em que a obra se abre para as possibilidades de leitura do leitor. Dessa forma, com base na relação que há entre *Absalão, Absalão* e a história do rei Davi, estabelecemos uma relação entre a história da família de Sutpen e a de Quentin no que diz respeito ao incesto e assim chegamos também à relação de *O som e a fúria* com a história do rei de Israel. Por meio dessa intertextualidade, fizemos considerações acerca da eternidade e como ela pode ser entendida pelos relatos bíblicos e então chegamos a uma concepção de eternidade em que há não somente a imobilidade, mas também o movimento. Com isso, assim como apreendemos a concepção de tempo singular/múltiplo na estrutura imanente da narrativa e no movimento dialético da história, o apreendemos também na eternidade. Em segundo lugar, consideramos que o condado de Yoknapatawpha apresenta um mundo em transformação. Isso pode ser evidenciado na tessitura da intriga, bem como em análises que se referiam à memória coletiva. Em terceiro lugar, com a microanálise feita no segundo capítulo, percebemos que Faulkner potencializou os efeitos de sentido da sua narrativa e permitiu que procedimentos artísticos mimetizassem, segundo nossa leitura, questões históricas do Sul dos Estados Unidos. Além disso, acreditamos que a literatura pode dar contribuições significativas às ciências sociais, visto que possibilita reflexão da realidade social. E, finalmente, acreditamos que também foi confirmada a nossa quarta hipótese. Apesar de a maioria das personagens de Faulkner ser voltada para o passado e não ter transcendência, as técnicas narrativas de Faulkner não romperam com a linearidade do tempo judaico-cristão. Primeiro porque a tessitura da intriga pressupõe essa concepção de tempo sucessiva que aponta para o futuro, segundo porque a própria eternidade pode ser considerada pela concepção de tempo singular/múltiplo e, mesmo que a

eternidade seja pensada pela imobilidade, os processos de criação narrativa que dão a ilusão da simultaneidade, criados por Faulkner, apontam para ela, conforme vimos, por exemplo, em Claude-Edmonde Magny.

Nossas hipóteses se confirmaram nas condições em que escolhemos desenvolver o trabalho, porém, se nossas escolhas forem mudadas, por certo, mudarão os resultados. Nesse ponto, queremos mencionar que a nossa escolha teórica básica – Paul Ricoeur, que norteou o trabalho do primeiro ao terceiro capítulo – foi feita a partir de muitos recortes e, com base em algumas escolhas que fugiram das escolhas dele, por exemplo, os nomes que ele escolheu para refletir acerca do tempo, com exceção de Santo Agostinho, não foram as nossas escolhas. Não estudamos Husserl, Heidegger e Kant. Segundo Ricoeur, esses teóricos somente aprofundaram as aporias que estão em Santo Agostinho, por isso, optamos por ficar somente com Santo Agostinho. Outra razão é que – e talvez esse seja o motivo que mais pesou para, por enquanto, não quisermos ampliar nosso universo de conhecimento sobre o tempo lendo os autores escolhidos por Ricoeur – esses autores desconsideram a eternidade. Finalmente, a última razão é que, para tratar da lembrança, preferimos as considerações teóricas de Bergson e de Halbwachs.

Ainda sobre nossos recortes, devemos apontar que, embora tenhamos considerado a inter-relação entre a narrativa ficcional e a histórica, não fizemos exatamente o percurso feito por Ricoeur. O caminho percorrido por ele é muito longo. Depois de apontar para o caráter triplo da mimese e de caracterizar o discurso narrativo, sem considerar a bifurcação que separa a historiografia da narrativa de ficção, ele caminha para a demonstração da tese de que a história está ligada à compreensão narrativa por um laço de derivação. Esse laço pode ser reconstituído por um método apropriado. É o que ele faz. Esse percurso evidencia a inscrição da historiografia no grande círculo mimético. Não refizemos esse percurso, mas é interessante destacar que, segundo Ricoeur, a historiografia está enraizada numa competência pragmática, visto que lida com acontecimentos que ocorrem no tempo e, nesse sentido, possui uma relação com o mundo das experiências humanas, o que significa o nível de mimese I. Assim como a narrativa de ficção, também configura os acontecimentos do mundo prático por meio dos mecanismos e estratégias da historiografia, nível de mimese II, e, finalmente, também refigura o tempo presente no mundo das experiências

humanas a partir da leitura que os leitores fazem da obra, o que resulta na culminância do nível de mimese III.

Para concretização dos seus objetivos, Ricoeur começa apontando que tanto a historiografia de língua francesa quanto a epistemologia neopositivista negaram o caráter narrativo da história. Depois da demonstração dessa negação, parte para a defesa da narrativa e busca argumentos em historiadores tais como, dentre outros, Louis O. Mink e Hayden White. No percurso de suas argumentações, Ricoeur não dispensa uma das grandes conquistas do historiador Fernand Braudel, que é a pluralidade do tempo social que resulta na observação da história em planos sobrepostos. Essa questão foi essencial para nós no segundo capítulo e está relacionado ao conceito de estrutura que foi incorporado, das ciências sociais, pela história. A confirmação das nossas teses pressupõe os recortes objetivos que fizemos e, por certo, não podemos discordar disso. Se recomeçássemos e escolhêssemos outro caminho, os resultados poderiam também ser alterados.

Sobre a questão de a obra narrativa ser, a partir de uma interdependência com a história, uma solução poética para a aporia do tempo, devemos ressaltar que, na conclusão de toda a obra *Tempo e narrativa*, de Ricoeur, ele faz um balanço geral das aporias do tempo e descreve três grandes aporias: a relação entre o tempo da natureza e o tempo da consciência; a totalidade e totalização do tempo; e a inescrutabilidade do tempo e os limites da narrativa. O que significa dizer que a narrativa dá conta de dar uma resposta menos imperfeita no que diz respeito à primeira aporia. E é sobre ela que estendemos nossas considerações, ou seja, sobre a solução poética da narrativa, pois o tempo narrado une as pontas deixadas pelas especulações objetivistas e subjetivistas sobre o tempo. Mas o tempo, apesar de tudo que já se disse sobre ele, permanece inescrutável e revela os limites do conhecimento humano. Não podemos ver o tempo, mas é ele exteriorizado nas faces humanas, pois quando passamos alguns anos sem ver uma pessoa, às vezes, temos dificuldades de reconhecê-la imediatamente, pois sua fisionomia muda, portanto, o tempo, que é invisível, se exterioriza nas marcas dos corpos humanos. A velhice pode ser considerada como a revelação do tempo, o modo como ele se mostra à humanidade, e o modo como ele se mostra é através da deformação humana e, por isso, se visto somente nos limites da existência terrestre, ele aterroriza os homens.

Outras formas de o tempo se exteriorizar, conforme vimos nas transformações do Sul dos Estados Unidos, são nas alterações das classes sociais e na mudança de gerações. Num dado momento histórico a aristocracia sulista, ou seja, os Sartoris, os Compsons, tinham prestígio no Sul, mas com as transformações sociais, políticas e econômicas, o tempo se exterioriza através da derrocada da aristocracia e da ascensão de outras classes, de outras famílias como a dos Snopes. A transformação dessas famílias dá a sensação da passagem do tempo. Mas essa passagem pressupõe momentos de transição e, nesses momentos, é que percebemos o cruzamento de gerações, como vimos o caso de Emily. Essa personagem vive num tempo, mas não se identifica com ele, pois seu universo está circunscrito nos valores da geração que, com ela, está findando. O resultado é que o tempo se exterioriza pela destruição e o modo de se vencê-lo é encontrar um lugar para a eternidade.

Os caminhos percorridos por nós ao longo deste trabalho nos possibilitaram ainda levantar algumas reflexões acerca da nossa existência e dos limites do conhecimento humano, pois, apesar de tantos estudos, vindos desde a Antiguidade, a aporia do tempo permanece e, por ser uma aporia, põe fim às especulações humanas, pois uma aporia não permite que o pensamento humano avance, em função de uma dificuldade lógica insuperável. Entretanto, apesar desses limites, o homem deve continuar suas buscas. Estamos de acordo com Sartre (2004) na questão de o prosador ser um homem que busca o desvendamento do mundo e, quando se tem em vista uma obra literária, consideramos que se trata de um aspecto do mundo que um autor quer ver desvendado. Uma vez que a obra literária busca esse desvendamento do mundo e, por consequência, do homem, acreditamos que pensar a literatura numa perspectiva interdisciplinar é uma questão imprescindível. Acreditamos que a literatura pode oferecer possibilidades de reflexão não somente para a psicologia, história, mas para as ciências sociais de um modo geral, sem obscurecer os problemas que são específicos dela que se relacionam aos procedimentos linguísticos dinamizados pelos escritores. Porém, mais do que pensar a literatura juntamente com as ciências sociais, pensamos que também ela pode ser pensada numa perspectiva que resulte numa visão mais abrangente do ser no mundo e, nesse caso, ela não deixaria de pensar na importância do conceito de eternidade, pois com a introdução da *intentio* a aporia do tempo perde o sentido e

o tempo deixa de ser visto como terror. Nesse sentido, as perturbações humanas provocadas pela destruição que o tempo promove nas vidas humanas poderiam ceder lugar à quietude, à esperança de que, para além desta existência, há outra mais profunda e mais duradoura.

A literatura, que pode e deve ser pensada sob uma perspectiva interdisciplinar, possui uma particularidade em relação às ciências sociais e à filosofia, pois, por ser ficção, é livre das amarras metodológicas das outras áreas de conhecimento. Assim cria situações, universos, como o condado de Yoknapatawpha, e, ao invés de falar de conceitos genéricos e universalizantes, cria um mundo prático em desenvolvimento que pode dar concretude a certos raciocínios abstratos. A literatura opera com uma linguagem metafórica. E, por isso, seu compromisso é, em primeiro lugar, com a própria linguagem e com o universo ficcional criado, por isso, ela pode ampliar os significados e expressar o que é incomunicável numa linguagem conceitual, daí que sentimentos mais profundos, dilemas, conflitos humanos são possíveis de ser mais bem compreendidos na expressão metafórica de uma personagem. Nesse sentido, pensamos que, na elaboração de uma intriga, uma trama romanesca, o desvendamento do mundo que o autor procura se dá de forma mais profunda. A compreensão do real, nesse caso, ultrapassa as significações mais corriqueiras proporcionadas pelos acontecimentos cotidianos. A obra de arte aguça nossa percepção e compreensão do mundo e é nesse sentido que ela é portadora de um saber que pode ser útil para as ciências sociais como um todo.

Essas reflexões finais, às vezes, têm relegado a segundo plano nosso objeto de estudo, a obra de Faulkner, e generalizado para a obra de arte. Num primeiro momento, não desconsideramos que todas essas reflexões são resultado do estudo que empreendemos acerca de Faulkner, mas estamos certos de que essas questões mais generalizantes podem mesmo englobar a obra de arte de uma forma geral. Assim queremos levantar mais uma reflexão que se ajusta inicialmente ao nosso objeto de estudo, mas que também pode ser generalizada, que é a captação do movimento, da transformação das coisas e dos homens. A tendência positivista e cientificista que predominou no final do século XIX e começo do XX, apesar de ser caracterizada pela observação da realidade, tendia a inscrever os fenômenos numa relação de causa e efeito. Era preciso, pois, que esses fenômenos fossem repetitivos e se dessem sempre nas

mesmas condições, e essas condições tinham de ser ideais e não reais, assim seria possível a generalização das leis. Entretanto, essa situação é dificilmente aplicada quando se trata de fenômenos que envolvem a natureza humana, pois essa realidade não é repetitiva e nem sempre os fenômenos ocorrem nas mesmas circunstâncias e quase sempre são imprevisíveis. O pensamento de Bergson se inscreve nesse contexto de oposição à tendência positivista. Conforme vimos, a realidade interior do homem é fluida e heterogênea, bem como os movimentos e acontecimentos históricos. Bergson, por intermédio da sua construção teórica sobre a memória, quer compreender os movimentos da vida interior e Halbswachs se aproveita dos conhecimentos desenvolvidos por ele, e por Einstein, pois a teoria de Halbswachs pressupõe a revolução einsteniana, e concebe a memória de uma forma mais interativa entre os sujeitos que lembram. Entretanto, Faulkner, por meio da sua linguagem, consegue apreender esses movimentos inclusive na estrutura imanente da narrativa e demonstrar concretamente, a partir do mundo que criou e das personagens que nele vivem, o que foi expresso por meio de conceitos genéricos e universalizantes. Sua criação evidencia que o mundo não é imóvel e nem imutável, mas está em constante movimento e em transformação.

Nossa pesquisa, como qualquer outra, suscitou algumas questões que consideramos relevante uma investigação futura. Com nossas leituras, novos horizontes se abriram e queremos apontá-los como indícios de pesquisas que poderão ser feitas sobre Faulkner no Brasil, visto que, já sabemos, praticamente inexitem estudos sobre esse autor neste país. O primeiro indício que gostaríamos de salientar é o lugar de Faulkner na literatura americana. Esse escritor é considerado, às vezes, realista, às vezes, modernista e, às vezes, pós-modernista. Mas, de acordo com Richard Moreland, em “Faulkner and modernism”, sua obra deve ser pensada, simultaneamente, dentro dos limites do Realismo, do Modernismo e do Pós-Modernismo, pois ela não deixa de representar uma realidade, de criticá-la e de participar de seu processo de construção. Essa construção, embora parta de um espaço específico – Sul dos Estados Unidos –, sugere a atemporalidade das questões humanas. Faulkner inventa um mundo: o condado de Yoknapatawpha; este tem referências no real, mas seu caráter ficcional o isenta de responsabilidades e de comprovações históricas. Embora consideremos essa questão importante e interessante não a

discutimos. Mas neste momento desejamos apontá-la para possíveis estudos posteriores e dizer que a complexidade da obra de Faulkner impossibilita os rótulos simplificadores. Por exemplo, Thomas H. Dickinson, em *História da literatura norte-americana* (1948), insere a sua obra no período realista. Já Robert E. Spiller, em *O ciclo da literatura norte-americana* (1955), procura descobrir os ciclos que determinam a evolução da literatura norte-americana. A descoberta desses ciclos está relacionada à experiência histórica dos Estados Unidos, ou seja, à colonização do continente. Spiller identifica dois ciclos: o que partira da Europa Ocidental que deu origem à literatura norte-americana e culminou nos grandes escritores românticos de meados do século XIX e o que teve origem na conquista do continente e completa seu ciclo no século XX. Assim começa com as cartas enviadas da América aos destinatários europeus, no período do descobrimento e desbravamento do novo continente, passa pelas obras de debate religioso e filosófico e pelas obras que ainda seguem os padrões britânicos e chega à expressão original dos norte-americanos. Faulkner está inserido neste último momento e Spiller destaca, na sua produção, o uso que ele faz da memória.

Outro indício que consideramos significativo, mas que também nos faria sair um pouco dos objetivos iniciais do nosso trabalho, além de estendê-lo bem mais do que desejaríamos, é a questão do tempo teorizada por Einstein. Para ele, o tempo não é absoluto, mas relativo a sistemas de referências. Sendo assim, ele se torna uma grandeza distinta e é acrescentada às três dimensões de espaço. Na realidade o que ocorre é a espacialização do tempo e, com isso, Einstein formula a ideia da interdependência do espaço e do tempo, que concerne à quadridimensionalidade do Universo. O tempo é fluido, seu curso não pode ser parado, resta-nos, então, a imobilidade do espaço que evoca, via memória, acontecimentos que ficaram no passado. Na tentativa de fazer durar os valores do velho Sul, Faulkner criou um universo próprio e, por mais que o tempo passe e transforme as coisas e os homens, há elementos relacionados ao espaço que se fixam e dão a ilusão da permanência, como é o caso da cadeia de Jefferson. Quando consideramos o estudo do tempo da construção da saga de Yoknapatawpha, pensamos que estudá-lo articulado ao espaço, além de dar continuidade a este trabalho, o enriqueceria profundamente.

Finalmente, ainda gostaríamos de apontar a possibilidade de dar continuidade ao estudo da memória e rever como ela se configura nos limites da obra. No nosso capítulo três, com base num crítico, Hyatt Waggoner, e num teórico, Maurice Halbwachs, firmamos nossa defesa na memória como reconstrução do passado. Entretanto, o estudo de Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento* (2007), aponta outra possibilidade de repensar a memória. Seu estudo, que é fenomenológico, estrutura-se com base em dois questionamentos básicos: “De *que* há lembrança?” “De *quem* é a memória?” (RICOEUR, 2007, p. 23) e parte da distinção da memória em simples evocação e esforço de recordação. Para isso ele retoma a distinção grega dos termos *mne me* e *anamnesis*. O primeiro diz respeito à simples evocação e o segundo à recordação como busca. Uma vez que Ricoeur repensa o estudo a respeito da alma e do corpo que é feito em *Matéria e memória* (1999), de Bergson, e põe em outros termos a oposição entre o materialismo e o espiritualismo, acreditamos que, com essa base teórica, poderíamos avançar acerca do estudo sobre memória e perceber a sua configuração de forma diferente da que apreendemos.

No mais, para tornar nosso estudo mais significativo e dar a ele um peso maior, consideramos a necessidade de futuros estudos dentro na Universidade do Mississippi. Essa é uma pretensão nossa, para o futuro, pois lá poderíamos fazer um levantamento dos estudos já realizados sobre Faulkner e perceber, de fato, o grau de contribuição que este trabalho deu aos estudos sobre ele. Isso se o tempo nos permitir, pois

embora seja o homem o mais curioso dos veículos, disse meu pai, ao mesmo tempo é de armação tão frágil e tão precariamente montada que as repentinas sacudidelas e as fortes colisões que inevitavelmente depara nesta áspera jornada bastariam para deitá-la fora por terra e reduzi-la a pedaços doze vezes por dia – não fosse a existência, irmão Toby, de uma mola secreta dentro de nós. – Mola essa, disse o tio Toby, que julgo ser a Religião. (STERNE, 1984, p. 288).

Não, esse não é o pai de Quentin, mas o pai de Tristram Shandy, que quer saber se essa mola secreta, a Religião, de acordo com tio Toby, vai salvar o nariz de Tristram, esmagado pelo fórceps, utilizado pelo médico no momento do nascimento

dele. Para tio Toby, essa mola “A tudo conserta” (STERNE, 1984, p. 288). Para o pai de Tristram essa mola

é aquela grande força elástica em nosso interior capaz de contrabalançar o mal, e que, como uma mola secreta numa máquina bem regulada, embora não possa impedir o choque – ao menos engana nossa percepção dele. (STERNE, 1984, p. 289).

O pai de Tristram gostaria que a mola interior resultasse em mudanças imediatas e pontuais: o conserto do nariz de seu filho. A sua mola poderia levá-lo ao descobrimento de algo que amenizasse a situação do nariz, pois o homem é capaz de produzir conhecimento, mas sua mola é imanente, pois se encontra no seu interior; a de tio Toby, ao contrário, é transcendente, pois aponta para a Religião, que pressupõe uma oposição entre a ordem natural e a sobrenatural, uma oposição e/ou complementaridade entre tempo e eternidade. Na raiz de nossas convicções estão esses sentimentos, diante da constatação da fragilidade da existência humana, ou acreditamos nas nossas capacidades e tentamos vencer a morte, criar a vida e/ou prolongá-la nos laboratórios ou acreditamos num Ser superior que consegue nos arrancar dos agulhões da morte, nos fazer vencer o tempo e repousar na eternidade.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Jr Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Coração partido*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *Física*: Libros III-IV. Traducción, introducción y comentario de Alejandro Vigo. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO, Carlos. *Do Modernismo em William Faulkner: as I lay dying*. Disponível em: <[http:// ler.letras.up.pp/uploads/ficheiros/4219.pdf](http://ler.letras.up.pp/uploads/ficheiros/4219.pdf)> Acesso em: jan. 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

_____. História ou literatura? In: _____. *História literária: problemas e perspectivas*. Trad. Aires Graça et al. Lisboa: Apáginastantas, 1986. p. 42-66.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLAIR, Walter et al. *Breve história da literatura americana*. Trad. Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidoador, 1967.

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 7-53.

BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Duração e simultaneidade*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *Memória e vida*. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

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

BROOKS, Cleanth. Man, time, and eternity. In: FAULKNER, William. *The Yoknapatawpha Country*. Estados Unidos: Louisiana Paperback Edition, 1990a. p. 325-348.

_____. History and the sense of the tragic. In: FAULKNER, William. *The Yoknapatawpha Country*. EUA: Louisiana Paperback Edition, 1990b. p. 295-324.

CAMUS, Albert. *Oração para uma negra*. Trad. Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. Introdução. In: _____. *História da literatura ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. p. 15-36.

CHKLOVSKI, Victor *et alli*. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COETZEE, John M. William Faulkner e seus biógrafos. In: _____. *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 231-250.

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

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Trad. Antônio Alves Cury. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DICKINSON, Thomas H. *História da literatura norte-americana: dos inícios a 1930*. Trad. (e um capítulo complementar de 1930 a 1947) Rolmes Barbosa. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.

DOYLE, Don H. *Faulkner's county: the historial roots of Yoknapatawpha*. Estados Unidos: *The University of North Carolina Press*, 2001.

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

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBSWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p. 7-16.

EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. Trad. do original alemão por Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

FORD, Madox Ford. *O bom soldado*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora 34, 1998.

FAULKNER, William. Uma rosa para Emily. Trad. Lia Corrêa Dutra. In: _____. *O livro de ouro dos contos norte-americanos*. Coordenação de Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19__]. p. 300-306.

_____. *Réquiem para uma freira*. Trad. Luis de Sousa Rebelo. Lisboa: Fólio, 1958.

_____. *Os invencidos*. Trad. Abel Marques Ribeiro. Lisboa: Editorial Minerva, 1960.

_____. A rose for Emily. In: _____. *Collected stories*. New York: Vintage Books, 1976. p. 119-130.

_____. *O povoado*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1997a.

_____. *A cidade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1997b.

_____. *Absalão, Absalão*. Trad. Sônia Régis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.

_____. *Desça, Moisés*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1981b.

_____. *Santuário*. Trad. Lígia Junqueira Caiuby. São Paulo: Victor Civita, 1982.

_____. *Sartoris*. Trad. José Luis López Muñoz. Barcelona: Seix Barral, 1985. (Obras Maestras de la Literatura Contemporánea).

_____. *A mansão*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

_____. *Esquetes de Nova Orleans*. Trad. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *O som e a fúria*. Trad. Paulo Henriques Brito. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.

_____. *Sartoris*. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Trad. Jorge Pádua Conceição. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GLISSANT, Édouard. *Faulkner, Mississippi*. Trad. Matilde París. México: Fondo de Cultura Econômica, 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. Fronteiras da narrativa. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992. p.

HALBSWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HEUVEL, Jean Stein vanden. William Faulkner: interview. In: FAULKNER, William. *The sound and the fury*. Edition by David Minter. 2. ed. New York: Norton, 1994. p. 232-234.

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

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

INGE, M. Thomas (Org.). *Conversations with William Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século xxi*. São Paulo: Contexto, 2007.

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

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Adaptação de Lana Mara Siman. Belo Horizonte: UFMG/Artmed, 1999.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [19__].

MAGNY, Claude-Edmonde. Faulkner or Theological Inversion. In: WARREN, R. Penn (Org.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 66-78.

MAUROIS, André. *Em busca de Marcel Proust*. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Siciliano, 1995.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MINTER, David. *William Faulkner his Life and Work*. London: The Johns Hopkins University Press, 1982.

MORELAND, Richard. Faulkner and Modernism. In: WEINSTEIN, Philip M. (Ed.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. New York: Cambridge University Press, 1995. p. 17-30.

MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. v. 1. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

NEWTON, Isaac. *Principia: princípios matemáticos de filosofia natural*. Trad. Trieste Ricci et al. v. 1. São Paulo: Nova Stella/EDUSP, 1990.

O'CONNOR, W. Van. *William Faulkner*. Trad. Alex Severino. São Paulo: Martins, 1963.

O'DONNELL, Patrick. Faulkner and Postmodernism. In: WEINSTEIN, Philip M. (Ed.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. New York: 1995. Cambridge University Press, 1995. p. 31-50.

PLATÃO. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. Tradução, introdução e notas de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981.

_____. *A República*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

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

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Ediouro, 2001.

RASCOE, Lavon. An interview with William Faulkner. In: INGE, Thomas (Ed.). *Conversations with William Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999. p. 66-72.

REIS, Carlos e LOPES, C Ana. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos José. *Tempo, história e evasão*. São Paulo: Papyrus, 1994.

_____. *História, a ciência dos homens no tempo*. Londrina: Eduel, 2009.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

SARTRE, Jean-Paul. *On the sound and the fury: time in the works of Faulkner*. In: WARREN R. Penn (Org.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 87-93.

_____. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

_____. Sartoris, de William Faulkner. Trad. Cristina Prado. In: _____. *Situações I*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005. p. 29-33.

SHAMA, Simon. *O futuro da América: uma história*. Trad. Carlos Eduardo Lins da Silva et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPILLER, Robert E. *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1955.

SOARES, Marcos. O pesadelo da modernização. *Revista Cult*. Dossiê: a ficção crítica de William Faulkner. São Paulo, Editora Bregantini, ano VI, n. 68, p. 46-63, 2003.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

STEWART, George G. *Yoknapatawpha images and voice: a photographic study of Faulkner's County*. South Carolina: The University of South Carolina Press, 2009.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WAGGONER, Hyatt. Past as Present: *Absalom, Absalom!*. In: WARREN R. Penn (Org.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 175-185.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 95, p. 119-126. out.-dez. 1988.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.