

**CENAS DRAMÁTICAS: ENUNCIÇÕES DO TEMPO EM WILLIAM FAULKNER E  
AUTRAN DOURADO**

João Felipe Alves de Oliveira

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**RESUMO:** O presente artigo intenciona promover um diálogo entre a obra do escritor norte-americano William Faulkner e a do brasileiro Autran Dourado. Tendo isso em vista, serão confrontadas a segunda parte do romance *O Som e a Fúria* (1922), de Faulkner, centrada no personagem de Quentin Compson, e “Os Retratos”, primeira parte da obra *Tempo de Amar* (1952), de Dourado, que centra-se na figura de Ismael. Serão deslindados importantes aspectos formais desses relatos, sobretudo no que tange à posição do narrador e às disjunções temporais que este provoca. Também atentarei para a construção dramática dessas narrativas, ressaltando temas como o incesto, o conflito entre introversão e extroversão, e a luta contra o tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance; Narrador; Drama; Tempo.

**ABSTRACT:** This article aims to promote a dialogue between the work of the North-American writer William Faulkner and that of the Brazilian writer Autran Dourado. Having this in view, the second part of Faulkner’s novel *The Sound and Fury* (1922), which focuses on the character of Quentin Compson, will be confronted with “The Pictures”, the first part of Dourado’s *Time to Love* (1952), which concentrates on the figure of Ismael. Crucial formal aspects will be investigated, mainly the ones concerned with the position of the narrator and the temporal disjunctions that the narrating voices provoke. I will also consider the dramatic construction of these narratives, highlighting themes such as incest, the conflict between introversion and the extroversion, and the struggle against time.

**KEY-WORDS:** Novel; Narrator; Drama; Time.

## WILLIAM FAULKNER E AUTRAN DOURADO: POSSIBILIDADES PARA UM DIÁLOGO

A influência da obra do escritor norte-americano William Faulkner na literatura da América Latina, principalmente a partir da década de cinquenta do último século, vem sendo constantemente diagnosticada, solidificando-se como uma das grandes matrizes para a fabricação da ficção literária neste continente. Em seu livro *En esto creo* (2002), espécie de dicionário pessoal de tópicos, Carlos Fuentes afirma que Faulkner é o autor mais latino-americano dos Estados Unidos, sobretudo por seu estilo barroco estar muito próximo da cultura na qual os escritores latino-americanos estão imersos.

Para o autor mexicano, os desníveis temporais que compõem obras como *Absalão Absalão!* (1936) seriam, na verdade, um modo de reunir todos os tempos dos personagens do romance no presente, sendo que tal união funcionaria como a única resposta possível à divisão que os sulistas fizeram em suas próprias almas, e que foi muito mais responsável por sua derrocada do que o fracasso na Guerra Civil. Fuentes postula que essa arquitetura narrativa resgata a tragédia como um componente essencial da modernidade, o que reforça a importância do papel da criação literária, haja vista que ela, ao revitalizar a consciência trágica, evidencia o que o pensamento progressista excluiu (as visões de, por exemplo, Saint-Simon, Comte e Marx, ainda que neguem Deus, não negam a felicidade).

A linguagem barroca, a desestabilização temporal e a consciência trágica articuladas por Faulkner de fato elaboram, sem ser um exagero por parte de Fuentes, um intenso diálogo com obras fundamentais da literatura latino-americana. Ecos do condado de Yoknapatawpha podem ser sentidos na Comala de Juan Rulfo, na Macondo de García-Márquez e na Santa María de Juan Carlos Onetti. No entanto, a percepção do alcance desse diálogo, usualmente, fica restrita ao âmbito da literatura hispano-americana, sem que se aprofunde uma perspectiva crítica sobre como ele ocorre em relação aos escritores brasileiros. Certamente, as técnicas e a abordagem de Faulkner também se fazem significativas em obras nacionais, como realmente o são para o universo ficcional do escritor mineiro Autran Dourado. Tendo em vista essa vinculação, o presente trabalho intenciona promover uma investigação acerca de alguns aspectos equiparáveis entre os dois escritores, destacando como a prosa

de ambos esfacela o tempo e a(s) voz(es) narrativa(s) a fim de espelhar a divisão interior que fratura os habitantes dos cosmos instaurados em seus contos e romances.

As correspondências entre Faulkner e Dourado vêm sendo apontadas pela crítica com alguma recorrência. Há traços visivelmente compartilhados pelos dois autores: ambos retratam a falência do patriarcalismo, centrando-se na decaída material e moral da aristocracia agrícola (Faulkner foca os espólios das famílias tradicionais do Mississipi e Dourado, por sua vez, os das famílias latifundiárias mineiras); ambos também formulam como palco de suas ficções universos particulares (o referido condado de Yoknapatawpha é cenário de grande parte das histórias do autor estadunidense, enquanto o brasileiro centra vários de seus relatos na mítica cidade de Duas Pontes). Contudo, trabalhos que aprofundem as associações entre os dois criadores não são tão frequentes e, por isso, o território de interseções entre eles apresenta diversos meandros pouco explorados. Atentando-se para esse viés, proponho uma leitura aproximativa entre “Os Retratos”, primeira parte de *Tempo de Amar* (1952), terceiro livro de Dourado, a qual se estrutura contrapondo o presente e a infância de Ismael, protagonista do romance, e a segunda parte do consagrado romance de Faulkner, *O Som e a Fúria* (1929), que se constitui do monólogo interior de Quentin Compson, cujo relato também oscila entre seu presente como estudante em Harvard e sua infância na propriedade dilapidada de sua família.

A similaridade entre os dois autores foi sentida já no período imediatamente subsequente à publicação de algumas obras de Autran Dourado. Em 1968, no Suplemento Literário de Minas Gerais, o escritor Hélio Pólvora, ao resenhar *Ópera dos Mortos* (1967), ressalta que, na criação do ambiente do romance, Dourado se irmana à Faulkner, efetuando uma delicada transposição ficcional das técnicas deste em que “passado e presente se fundem numa peculiar fundição do tempo romanescos” (PÓLVORA, 1968, s/p). Embora considerar que o autor brasileiro meramente transpõe elementos da prosa do norte-americano para seus textos possa soar como um entendimento redutivo de seu trabalho, a resenha de Pólvora é interessante por reconhecer a bem-sucedida realização estética do romance e por afirmar que “já não é possível ignorar Autran Dourado” (Ibid).

Em *Novelas Exemplares* (1950), seu primeiro trabalho, escritas quando ele tinha pouco mais de vinte anos, Dourado antecipa diversas das principais temáticas que marcarão sua trajetória ficcional. Tanto em “Teia” como em “Exílio e Sombra”, os dois textos que compõe essa primeira empreitada literária, despontam personagens enclausurados em si mesmos, acossados por um passado tortuoso que contamina o presente e transforma-o em um tempo de expiação. Essas figuras habitam um universo opressivo que é a materialização de seus conflitos íntimos, petrificando suas existências e impedindo que nelas viceje quaisquer traços de vitalidade. Elas também padecem de uma mesma e intensa situação dramática, configurada a partir da presença da família como uma corporação devoradora, que retrai seus membros e os converte em organismos perfazidos pela agonia, cindidos em sua interioridade e possuídos pelo ressentimento e pela vingança.

Conquanto em *Tempo de Amar* haja, de certo modo, uma reencenação dos temas e conflagrações das novelas, esse primeiro romance tem um alcance mais extensivo por nele o autor também introduzir a forma a partir da qual delineará muitas de suas narrativas posteriores. Com isso, a obra em questão adquire um papel central no conjunto romanesco de Dourado, pois é nela que se instauram as proposições estruturais que em grande parte sustentarão seu projeto de escritor e que virão a compor textos mais ambiciosos. Personagens como Ismael, Paula e Tarsila se tornam emblemáticos dentro do panteão do escritor mineiro, uma vez que se desenham como seres cuja vida foi vampirizada pelas concepções da sociedade patriarcal e pelo teísmo que as engendrou. O romance em destaque formula uma linguagem específica para narrar o drama desses seres exilados em si próprios, arquitetando blocos narrativos que se refletem continuamente, produzindo um labirinto de espelhos cujas figurações aprisionam os personagens numa estaticidade dolorosa.

A literatura de Faulkner também se consolidou como um referencial literário tão forte justamente por sua originalidade ao construir uma linguagem que correspondesse aos entraves dos seus heróis proscritos da unidade edênica. Suas narrativas articulam uma forma para narrar as histórias de homens e mulheres cujo presente é borrado pelo passado e cujos desejos e obsessões, os quais imergem no seio de uma sociedade puritana sofrendo de colapso interno, conduzem à

autodestruição. Já em *Soldier's Pay* (1926), seu primeiro romance, o autor norte-americano demonstra como as fraturas que perpassam suas criações atingem implacavelmente seus personagens desajustados e moralmente impotentes. Através da jornada do jovem Donald Mahon, piloto que retorna da Primeira Guerra Mundial para seu lar na Georgia, Faulkner, como ressalta o crítico Peter Swiggart (1962), expõe como o heroísmo pode significar uma morte espiritual. Além da situação dramática estabelecida nessa obra, o escritor urde uma forma diferencial que abriga o retorno tétrico de seu protagonista: o relato é estruturado por oposições entre os personagens e entre seus movimentos, sendo que a ação contínua e progressiva é incessantemente minada. Tal procedimento formal esfacela a narrativa e faz com que seu sentido seja buscado não na coerência entre os eventos que a compõe, pois estes sucessivamente se alienam, e sim na percepção de como o sentido autônomo de cada um deles elabora a disjunção intencional que domina a toda obra. Também em *Flags in the Dust*<sup>1</sup> (1927), a narrativa em que é introduzido o condado de Yoknapatawpha, a técnica presente em *Soldier's Pay* é intensificada. Para narrar a volta ao lar do também ex-piloto Bayard Sartoris e a influência do legado de sua família na formação de seus impulsos autodestrutivos, Faulkner continua traçando redes de paralelismo e cindindo os lances do romance até este tornar-se desprovido de um centro. Como Jean-Paul Sartre (1938) salienta, o autor sulista utiliza aqui uma técnica romanesca reversa: ao invés de delinear os atos que constituem a essência do romance e prepará-los para que eles se tornem o eixo central do relato, as vozes narrativas os ocultam e deixam que deles se percebam apenas os resultados, sugerindo que os atos em si estão “além da linguagem” (SARTRE, 1938, p.31). Desse modo, o tessitura narrativa apresenta ao leitor o ritual do cotidiano, cativo dos gestos monótonos, estabelecendo um “langor monótono de tudo o que se pode ver, ouvir, tocar” (Ibid), sendo que o verdadeiro drama somente pode ser encontrado por detrás das consciências que habitam essa ordem do tédio.

---

<sup>1</sup> A primeira versão desse romance, demasiadamente mutilada pelo editor, foi publicada em 1929, com o título de *Sartoris*. O manuscrito original, com o título referenciado acima, somente foi publicado em 1973. No Brasil, para a edição mais recente da obra, o texto integral foi utilizado, porém foi mantido o título de *Sartoris*.

Em *O Som e a Fúria*, seu segundo romance explorando os clãs de Yoknapatawpha, Faulkner prossegue com a técnica de descentralização dos atos para evocar o colapso econômico e moral dos Compson. Ainda que a posição dessa obra dentro do conjunto dos trabalhos do escritor não seja unânime<sup>2</sup>, é difícil não anuir ao papel fulcral que ela ocupa no âmbito das criações do autor. Como Swiggart frisa, o texto em destaque ilustra perfeitamente o desenvolvimento das técnicas de Faulkner e como ele as manuseia no intento de ocasionar revelações psicológicas que não necessariamente exploram a vida interior dos personagens, e sim permitem intensos vislumbres de eventos dramáticos que são recriados pela imaginação destes e assinalam sua luta destrutiva contra o tempo. Nas quatro seções que estruturam o romance, tal luta é elemento recorrente, sobremaneira no bloco que consiste do monólogo interior de Quentin Compson. É interessante notar que Swiggart define o monólogo interior faulkneriano (SWIGGART, 1962, p. 66) como o uso de uma voz distanciada que relata tudo o que vê e ouve, um “eu” que também escuta e relata pensamentos e que narra eventos passados como se estivessem ocorrendo no presente. O estudioso argumenta que, diferentemente de James Joyce ou de Virginia Woolf, Faulkner não aplica esse recurso para enfatizar a experiência subjetiva, e sim confere maior proeminência ao mundo físico, demonstrando a função vital que a consciência humana detém na estabilização e formulação da experiência cotidiana. Diversamente da prosa de Joyce, em que os eventos relacionados ao presente são poucos e estáticos, havendo a sondagem das motivações abstratas e universais dos personagens, em Faulkner a fisicalidade é relevada e sua intenção máxima é viabilizar o despontamento de uma **realidade dramática** (grifo nosso).

A força dramática que anima as ficções do autor de *O Som e a Fúria* e sua pujante ligação com o mundo físico as aproxima substancialmente do universo das obras de Autran Dourado. Neste autor, a situação dramática que irrompe de suas histórias é preponderante e manifesta um traço crucial que as transcorre: as emoções que envolvem agonia e morte das quais os personagens são emanações.

---

<sup>2</sup> Grande parte dos críticos consideram o *Som e a Fúria* como a obra-prima de Faulkner (ele próprio assim a considerava). No entanto, há posicionamentos divergentes. Harold Bloom (2000), por exemplo, pensa que o romance em questão é construído com técnicas ainda muito derivadas das empregadas por James Joyce, julgando *Enquanto Agonizo* (1930) um trabalho mais original e o ápice do talento criativo de Faulkner.

Por esse viés, é interessante refletir sobre como a concepção de drama preenche as estruturas narrativas de Faulkner e de Dourado. O teatrólogo húngaro Peter Szondi (1965) postula que o drama, tal qual surgido no Renascimento, é uma “dialética fechada em si mesma, [...] pronta a ser determinada de novo a cada momento.” (SZONDI, 1965, p.25), constituindo uma forma absoluta que expurga tudo o que lhe é exterior, fundando o seu próprio tempo, ilustrando como o homem, ao decidir se integrar ao mundo de seus contemporâneos, acaba convertendo sua interioridade em uma presença dramática. Na esfera do drama moderno, ao comentar a obra de dramaturgos como Ibsen, Tchekhov e Strindberg, Szondi acrescenta que esse gênero passa a se arquitetar ocultando o que é essencial por trás dos acontecimentos. Ao discutir a peça *John Gabriel Borkman* (1896), de Ibsen, o teórico ressalta como, a partir do instante em que são descortinados os motivos que sustentam os acontecimentos, o essencial é sobrelevado. Ele não se constitui de eventos particulares, e sim do próprio tempo em si, que colore o passado e transforma o presente em sua emanção fantasmática, obrigando os personagens a viverem “sepultos em si próprios, alimentando-se da ‘mentira da vida’” (Ibid, p.39). É digno de nota que Szondi percebe na técnica de Ibsen uma proximidade com os mecanismos do romance<sup>3</sup>, permitindo que se subentenda certa hibridização dessas formas em fins do século XIX e começo do XX. Com base nessas acepções dramaturgicas, é exequível pensar que as obras de William Faulkner e Autran Dourado são imbuídas de uma poética do drama, uma vez que elas se formam como orbes compactos, absolutos, que excluem contextos externos a elas e intensificam o tempo como uma instância aprisionadora, o qual sepulta a existência das figuras que pertencem a esses cosmos e transforma suas vidas interiores, que digladiam constantemente com o mundo externo, em presenças dramáticas.

## **INTERIORIDADES CINDIDAS: HERÓIS FORA DO TEMPO**

---

<sup>3</sup> O teatrólogo não explicita à que correntes do romance ele se refere especificamente. No entanto, pela leitura do texto, é possível inferir que se trate da grande tradição do romance do século XIX, principalmente Balzac e Tolstói.

Ao analisar a obra de Faulkner, o supracitado Peter Swiggart destaca três aspectos centrais que perpassam o conjunto da maioria de seus contos e romances: a presença do condado de Yoknapatawpha (um universo privado em que o autor movimentava os destinos de suas figuras); a recorrência de personagens obsessivos que impõe à vida categorias racionais que acabam por oprimir os componentes rebeldes da experiência humana; e a utilização de personagens estilizados e metafóricos, os quais escapam de proposições realistas e encontram-se no centro do drama narrado (o teórico observa que essa tipologia de personagem metafórico surge, na maior parte dos relatos, indiretamente, sendo introduzida por personagens secundários, estes de feição mais realista).

As três características descritas estão nitidamente presentes na seção de Quentin Compson em *O Som e a Fúria*. A infância que o personagem rememora na propriedade de sua família transcorreu em *Jefferson*, principal cidade de Yoknapatawpha; o próprio Quentin é um personagem intensamente obsessivo, sobretudo no que tange seu relacionamento com sua irmã Caddy, cuja promiscuidade ele vê como sintomática da decadência moral dos Compson e, na tentativa de sufocar os anseios que por isso o consomem, ele acaba por fantasiar a consumação do incesto com ela; por fim, o emprego do personagem como metáfora também pode ser verificado, haja vista que o próprio Quentin<sup>4</sup> se converte numa representação do aprisionamento moral e psíquico dos Compsons, o qual conduz à autodestruição, ao contrário de seu irmão idiota Benjy e de Dilsey, a serva da família, que estão livres desses tormentos, pois aceitam o fluxo da experiência e, por essa razão, sobrevivem ao caos moral que devasta o núcleo familiar.

De maneira análoga, é factível buscar algumas dessas técnicas de composição faulknerianas na prosa de Autran Dourado, complementando-as e confrontando-as com as peculiaridades do escritor mineiro. Em “Os Retratos”, a primeira parte do romance *Tempo de Amar*, Dourado ainda não encena seu drama na cidade de Duas Pontes (o que começaria a fazer com mais frequência a partir de *Ópera dos Mortos* [1967]) e sim em Cercado Velho, o que não impediu o autor de enxertar nessa obra de

---

<sup>4</sup> É digno de nota ressaltar que, nesse romance, personagens dramáticos como Quentin e Jason não são introduzidos pela mediação de um personagem secundário mais trivial; essa técnica muito destacada por Swiggart vai ser extensivamente utilizada em *Luz de Agosto* e *Absalão, Absalão*.



amadurecimento criativo vinculações com seus textos posteriores (o Bordel da Ponte, bastante proeminente no primeiro bloco narrativo de *O Risco do Bordado* [1970], também figura na narrativa enfocada, sugerindo que o cenário em que ela se desdobra está próximo do universo mítico que despontará mais a frente). Ao destacarmos o personagem de Ismael, é notável como nele estão encobertos uma série de procedimentos obsessivos, deveras relacionados às lembranças que envolvem sua irmã Ursulina, morta quando ainda era criança. Assim como Quentin, ele também é um ser em luta contra o tempo, aprisionado em suas contradições, vivendo uma existência petrificada, em que as reverberações do passado tornam o presente intolerável. Nesse sentido, Ismael é um personagem que opera como metáfora, e sua estagnação é representativa não só de sua inércia espiritual como da situação decadente e estática da sua linhagem oligárquica e agrária.

Em seu manual de composição ficcional *Uma Poética do Romance: Material de Carpintaria* (1976), Dourado sublinha como os personagens de uma narrativa literária não podem ser apropriadamente decifrados através da mimese, sendo que sua elaboração deve obedecer aos critérios internos da realidade instaurada pelo romance:

Daí talvez o esquematismo e mesmo a pobreza psicológica, a inconsistência dos personagens quando analisados fora do seu meio-contexto próprio, que é a estrutura do livro, *o livro como um todo*. [...].

O personagem não existe anteriormente a si mesmo, ele só existe depois de criado, de narrado, e só se cria e se narra um personagem através, por exemplo, entre muitas outras técnicas e figuras de retórica, da técnica associativa. (DOURADO, 1976, p.103-105)

O escritor prossegue afirmando que a realidade externa é somente o barro que vai modelar a realidade da obra. Ele também retoma a noção de Kafka de que os personagens são nada mais que imagens, expandindo essa ideia ao afirmar que, além de imagem, eles são “sobretudo metáfora” (Ibid, p.107). Dourado postula que o personagem no romance funciona como a metáfora na frase, conferindo à sua arquitetura uma unidade que se desdobra continuamente e que permite que o romancista o movimente na estrutura narrativa. Essa movimentação do personagem-metáfora é o que

vai viabilizar para o autor a possibilidade de estabelecer paralelismos entre os diversos personagens, criando entre eles uma malha subterrânea de intercomunicação que faz com que eles existam solitários, porém não sozinhos. A comunicação inconsciente que se tece entre eles é o que vai conferir à obra sua unidade plástica e sua tônica.

A partir do que Dourado reflete, abrem-se perspectivas revigorantes para o estudo crítico de seus textos. Não sendo necessário filiar-se a uma corrente externa para analisá-los (seja ela sociológica, política ou psicanalítica), cabe ao crítico deslindar a construção romanesca atentando-se para a geometria literária que organiza o universo ficcional e para a compreensão do sistema de forças que o sustentam.

Tendo em vista a perspectiva de que nessas narrativas há uma ordem cotidiana que é alimentada por uma conjuntura fantasmática, é interessante observar os parágrafos iniciais de “Os Retratos”, em que o leitor acompanha o despertar de Ismael depois de uma noite povoada por sonhos:

Com o avançar do dia, o quarto esquentava. Pelas frestas da janela, Ismael sentia o sol amarelado e brilhante lá fora. [...] Tardavam os pensamentos lúcidos (as imagens noturnas dançavam ainda na mente esfumada), brancos faiscando feito a manhã. Difícil era não acreditar que aqueles sonhos povoados de fantasmas reais não eram sucessos verdadeiros da sua vida – [...] Assim vinha sempre a imagem de Ursulina, a Dama-com-chapéu-de-pluma, como a chamava então misteriosamente. Ursulina, a irmã muito cedo desaparecida. Como um talho, a sua morte era um acontecimento brusco e violentamente surdo para a sua inocência. Tudo o mais tinha emudecido (o próprio acontecimento não gostava de lembrar – sentia náusea, uma culpa sinistra), tudo era uma só angústia a revolver-lhe as entranhas. (DOURADO, 1952, p.13).

Através do excerto acima, percebemos como, mesmo na vigília, o cotidiano de Ismael é assolado pela presença espectral da irmã, transfigurando sua experiência diária num estado purgatorial, em que os contornos do passado se impõem a um presente disforme e desencantado. Também nesse trecho Dourado indicia alguns elementos que serão detalhados mais adiante envolvendo o grande evento traumático da vida do protagonista: o afogamento de Ursulina.

No célebre início da segunda seção de *O Som e a Fúria*, lemos

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 de 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 o 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. [...]

Se estivesse nublado eu poderia olhar para a janela, pensando no que ele dizia sobre hábitos vadios. Pensando que seria bom para o pessoal que está lá em New London se o tempo continuar firme. E por que não? O mês das noivas, a voz que se ouvia *Ela saiu correndo direto do espelho, do cheiro acumulado. Rosas. Rosas. O sr. Jason Richmond Compson e esposa participam do casamento de. Rosas. Não virgens como corniso, asclépiã. Eu disse que cometi incesto, pai eu disse. Rosas. Astuciosas e serenas. Se você cursar Harvard um ano, mas não assistir à regata, eles deviam reembolsar você. Dê ao Jason. Deixe o Jason estudar um ano em Harvard.* (FAULKNER, 1929, p.73-74).

A narrativa de Quentin também principia com ele acordando e se debatendo com pensamentos que remontam ao passado. Sua obsessão com o tempo é antecipada pela recordação de como o relógio de seu bisavô foi dado a ele e de como na própria fala do pai já se entrevê o paradoxo temporal que atravessará todo o relato: como a consciência pode escapar ao tempo e não perecer em sua subordinação a ele? Alguns fragmentos dispostos nesses parágrafos introdutórios também sugerem situações que serão mais bem entendidas ao fim da leitura dessa seção: a obsessão de Quentin com a perda da virgindade da irmã e sua fantasia incestuosa; a venda do terreno adjacente à casa da família para a construção de um campo de golfe, a fim de que ele fosse enviado à Harvard (o que incrementa a insatisfação do inescrupuloso Jason, seu irmão caçula) e o próprio desassossego do rapaz por carregar a responsabilidade de sustentar a ilusão de supremacia de sua família ao ir para o norte estudar.

Também o relato de Ismael abre-se em um período de intensa pressão familiar: o dia em que se principia a narrativa será o primeiro em que ele trabalhará no cartório de seu Tinoco, sendo forçado

a cumprir a função de respeitabilidade imposta por seu pai, homem fraco e ressentido por sua posição social insignificante em Cercado Velho. Para o moço, sucumbir à vontade paterna é sofrer uma espécie de sentença de morte, uma vez que terá que renunciar ao seu cotidiano de solidão e de devaneios, de “trocar pernas” pela cidade, e ao invés disso ingressar numa ordem utilitarista e sem atrativos para sua imaginação melancólica.

Tanto Ismael quanto Quentin se constituem como heróis quebrantados, dotados de uma imensa capacidade para a introspecção, invadidos por pensamentos mórbidos e apartados da realidade exterior, com a qual permanecem em constante oposição. Eles são palco do confronto entre, nas palavras de Vladimir Nabokov (1973),

duas forças: a ânsia de privacidade e o impulso de sair pelo mundo. Em outras palavras, a introversão, o interesse dirigido para dentro de si próprio, a busca da vida interior com seus vigorosos pensamentos e fantasias; e a extroversão, o interesse dirigido para fora, a busca do mundo exterior com pessoas e valores tangíveis. [...] Naturalmente, temperamentos diferentes tomam decisões diferentes, e há mentes em que o mundo interior sempre triunfa sobre o exterior [...] precisamos levar em conta o fato de que ocorre ou pode ocorrer esse conflito entre as duas versões de um homem – a introversão e a extroversão – no íntimo de um único ser. (NABOKOV, 1973, p.291)

Obviamente que, na conjuntura dos personagens realçados, o mundo interior triunfa de tal modo sobre a exterioridade que eles não são capazes de se integrar à malha da realidade pragmática que os circundam. Enquanto Ismael começa seu dia defrontando-se com a morte de sua vida de sonhos (a contemplação que faz do retrato de Ursulina, disposto na sala de casa de forma a arranjar um culto aos mortos, pode ser lida como uma despedida dessa vida), Quentin inicia o seu convicto de que o suicídio é sua melhor alternativa; ele é incapaz até mesmo de usufruir de seu presente como universitário por estar absolutamente consumido pelo passado. Swiggart vê na anulação que Quentin faz de si mesmo não uma renúncia desesperada, e sim uma tentativa de vencer o tempo, fazendo com que a morte o destrua e que sua consciência seja preservada. Ele deseja estabilizar o seu “eu passado”, transformando a consciência de sua ruína e de seu clã numa qualidade redentora.

A estruturação narrativa que Faulkner urde para apresentar ao leitor o trajeto de Quentin é altamente complexa. Swiggart a divide em três modos: no primeiro, a voz narrativa que acompanha Quentin registra seus pensamentos na primeira pessoa gramatical e descreve, utilizando como tempo verbal o pretérito perfeito, as ações efetuadas no dia de seu suicídio; no segundo modo, há um registro direto dos processos de pensamento do rapaz em seu último dia de vida; no terceiro, o narrador exprime os eventos do passado diretamente, sem refletir sobre eles, sendo que estes são em grande parte compostos por fragmentos de diálogos, os quais possuem o efeito de irromper como discursos recordados que atravessam o pensamento de maneira fraturada. Tal organização narrativa consente que Quentin se movimente a partir de um ponto exterior em sua própria mente, tornando-o simultaneamente ele mesmo e o seu próprio historiador distanciado. Sendo assim, configura-se um narrador bipartido.

Munido das técnicas explicitadas, Faulkner produz um bloco narrativo manobrado através do contraste entre uma poderosa ação dramática e as reações da mente que a filtra, mantendo o mesmo tom narrativo durante todo esse percurso. É comum também haver nessa seção a sobreposição de situações que transcorrem em tempos distintos. Por exemplo, a briga de Quentin com Danton Ames, o rapaz que engravida Caddy, é um fato pretérito narrado como se estivesse se desenrolando no presente. Assim que a luta é apartada e Quentin limpa o sangue em sua roupa, a narrativa retorna subitamente à ação do presente, em que ele também está se recuperando de um conflito corporal com Gerald, seu altivo colega universitário. Não é narrada a briga com Gerald nem a retirada do confronto com Danton, porém esses dois momentos se coadunam e formam uma simbiose narrativa, refletindo a amálgama das sensações e dos pensamentos de Quentin.

Ao contrário de Autran Dourado, Faulkner não nos legou uma exposição teórica sistematizada de sua poética do romance. No entanto, isso não foi obstáculo para que ele se pronunciasse sobre suas criações<sup>5</sup>. Quando uma aluna da Universidade de Virgínia o questionou sobre a ausência de coesão

---

<sup>5</sup> Durante dois semestres, de 1957 a 1958, Faulkner foi escritor-residente convidado da Universidade de Virgínia, participando de uma série de encontros em que conversava com o público sobre sua obra e seu ofício de escritor. A maior

gramatical na seção de Quentin, o que ela achava aceitável no relato de Benjy mas não no de um graduando de Harvard, Faulkner argumentou que o primogênito dos Compsons era um homem no limiar da loucura, porém que acreditava enxergar seus pensamentos com absoluta clareza, podendo então dispensar a gramática. Dos três irmãos cujos pontos de vista são apresentados, somente o do irascível Jason há maior apoio numa sintaxe coesa, pois este, apesar de sua malevolência dickensiana, é completamente são. É válido também observar como Faulkner entende a relação de Quentin com o tempo:

Lembrem-se que Quentin não estava tentando colocar o tempo em perspectiva. Ele estava tentando escapar do tempo no passado. Ele estava tentando escapar voltando a um tempo em que “tudo isso que odeio” não existia. Ele falhou, então cometeu suicídio. Restava apenas um único passo que ele poderia dar. Ele não poderia permanecer vivo e escapar para antes quando sua irmã era pura. [...] (Quentin) odiava o “agora” e queria retornar ao que “foi”, o que você não pode fazer porque o que foi, é. Não existe de fato nada como o “foi”. Como dissemos qualquer homem é a vítima de – e não apenas a vítima, mas a soma do seu passado. Ele nunca escapa dele<sup>6</sup>. (FAULKNER, 1957, tradução nossa).

Com isso, alguns aspectos da fabricação do romance e das ressonâncias contidas nos personagens tornam-se um pouco mais aparentes. O segmento narrativo em destaque mostra-se muito intrincado e desenovelá-lo é uma tarefa árdua, visto que o discurso de Quentin abriga diversos planos temporais que se entrecrocaram e vários níveis discursivos que se entrelaçam. Em contrapartida, a prosa de Dourando em “Os Retratos” é, de certo modo, mais límpida (o que não implica que seja menos elaborada), possuindo um desenho melhor demarcado. Os breves capítulos que o formulam obedecem a uma clara simetria: todos os ímpares retratam Ismael já adulto, conflitado entre suas

---

parte desses eventos foi gravada em áudio e pode ser escutada integralmente no site “Faulkner at Virginia” (<http://faulkner.lib.virginia.edu/>).

<sup>6</sup> No original: *Remember Quentin was not trying to put time into perspective. He was trying to escape from time into the past. He was trying to escape back into a time when all this which I hate was not. He failed, and so he committed suicide. There was only one more step left to him. He couldn't be alive and escape back before when his sister was pure. [...] [Quentin] hated "now" and wanted to return to "was," which you can't do because what was, is. There's actually no such thing as "was." As we said any man is the victim of—not only victim, but the sum of his past. He never escapes from it.* (FAULKNER, 1957).

andanças solitárias e o imperativo de assumir um trabalho, e os pares remontam a sua infância na fazenda dos Mamotes, propriedade de seus avós maternos, em que as recordações sobre Ursulina figuram com destaque. Acerca da composição dessas passagens e do romance como um todo, Dourado nos esclarece que encontrar o ritmo da narrativa não foi um procedimento descomplicado:

O livro estava dividido em quatro partes: I – *Retratos da infância*, II – *O Troca-Pernas*, III – *A Constelação familiar* e IV – *As divindades obscuras*. Como o seu nome indica, *Retratos da Infância* era a infância do herói, se aquilo se pode chamar de herói. Eram apenas capítulos meio impressionistas, em tom de memórias, **escritos na primeira pessoa**. Passava-se em seguida para o herói já adulto, com o ridículo apelido de Troca-Pernas. A ação mesma do romance só se desencadeava na terceira parte, para concluir na quarta. Como se vê, uma narrativa bem tradicional e linear. (DOURADO, 1976, p.32, grifo nosso).

Para resolver o problema de ritmo que pressentia como deficiente nessa estrutura convencional, o autor resolveu intercalar (com ajustes) os capítulos da primeira parte com os da segunda, iniciando o romance a partir do primeiro capítulo desta. Tal mudança estrutural permitiu ao escritor se libertar da noção tradicional de capítulos romanescos e operar com a de blocos narrativos, uma vez que “os capítulos da infância funcionavam como se o herói adulto, de repente e periodicamente, se lembrasse da infância, como no passar das folhas de um álbum de retratos.” (Ibid, p.33). Além dessa alteração da disposição dos capítulos que tornou toda a antiga primeira parte da obra um componente ficcional bem mais evocativo, Dourado também modificou a pessoa narrativa, passando toda a primeira parte para a terceira pessoa, e assim dando “o salto de qualidade em minha obra [...]. Como de repente eu amadureci dez anos”. (Ibid). Pouco antes de publicar *Tempo de Amar*, o escritor realizou uma última e significativa mudança: fez do último capítulo da nova primeira parte o capítulo de abertura do romance. Isso conferiu à obra maior movimento, pois agora, quase despercebidamente, o recurso do *flashback* estava sendo empregado e tanto os capítulos pares, da infância, quanto os ímpares, da vida adulta, passaram a atuar como emanações da memória e do

pensamento de Ismael, evocando tanto suas estadias na fazenda quando menino como seu presente mais recente na letargia da casa dos pais.

Sendo assim, a terceira pessoa usada em “Os Retratos” é, na verdade, uma falsa terceira pessoa, uma vez que a voz narrativa, assim como na seção de Quentin, registra as construções e entraves do pensamento de Ismael (com breves deslocamentos para a consciência de Bento e de Celeste, seus pais). Embora não haja no relato do morador de Cercado Velho os mesmos entrechoques temporais que no nativo de *Jefferson*, em que o passado irrompe e perfura o presente, a demarcação entre esses momentos também é expressiva ao fazer que os eventos da infância estejam contidos no presente do personagem por sugestão, aumentando o poder alusivo da prosa cristalina e enganosamente simples de Dourado. Tendo em conta esses desvios narrativos e as bifurcações na interioridade dos personagens, podemos asseverar que, nas duas obras em questão, o tempo se fundamenta como um escoamento enfermo.

## **IMPLICAÇÕES DO MUNDO FÍSICO E DE SEUS SIMBOLISMOS**

Como foi anteriormente discutido, o uso que Faulkner faz do monólogo interior apresenta o diferencial de se concentrar na percepção que o personagem cuja consciência o narrador acompanha detém sobre os detalhes do mundo físico. Dessa maneira, cria-se uma realidade dramática em que experiências particulares são evocadas e adquirem uma textura espessa, o que faz com que a linguagem romanesca potencialize-se através de imagens plásticas e sinestésicas.

Na prosa de Autran Dourado, encontramos procedimentos formais aproximados da técnica faulkneriana de evocar a organicidade dos ambientes:

Bem junto à casa, uns canteiros pobres, cercados de pedras, pedaços de tijolo e cacos de telha, davam um ar alegre ao verde escuro e encharcado das mangueiras. As plantas de sempre, humildes flores que tiravam tudo da terra, junto ao mato, misturadas com as plantas da medicina caseira [...]. Debruçado no parapeito da varanda, Ismael olhava o jardimzinho pobre, escutava o farfalhar da velha mangueira. [...] Despertavam os poucos pensamentos diurnos. Uma realidade diferente dos sonhos, menos excitante,



fria, quase grotesca. Como alguém que saísse de uma cidade sonâmbula, de seres loucos e melancólicos. Era difícil conservar-se em estado neutro, sem se incorporar ao mundo. Ismael olhava tristemente o jardim. (DOURADO, 1952, p.15).

Nesse trecho, é patente a forte vinculação entre a interioridade de Ismael e a natureza parca que ele observa no jardim da casa dos pais. A situação paradoxal da esterilidade de sua vida efetiva e da voracidade de seus sonhos imprime-se na humildade da aparência das flores e das plantas expostas sob a terra, as quais, no entanto, subterraneamente são sedentas e devoradoras.

Essa correlação entre os personagens e os elementos da natureza é intensificada quando se trata de Ursulina, sobretudo em suas manifestações oníricas e espectrais:

Mas vinha sempre, os passos de leve (eram flores, folhas que quebravam), envolta em música de ritmo grave (em lentos crescendo e breves desmaios), como o ectoplasma dos retratos dos mortos. Então ela vinha muito viva, sorrindo para ele, os cabelos encharcados da água do açude, boiando. Terrível era o corpo nu, molhado. (Ibid, p.14)

Mesmo antes de morrer afogada no açude da fazenda dos Mamotes, a menina já apresentava uma forte ligação com o mundo natural.

Ursulina percebia as coisas com mais facilidade e mais inteligência que ele, sempre de um modo novo e surpreendente. Até das coisas da natureza ela sabia. – De bichos eu entendo um pouco, sou meio aparentada com eles, dizia ingenuamente superior. Fingindo incredulidade, o irmão sorria. No íntimo, acreditava. (Ibid, p.38)

As mesmas forças da natureza que Ursulina vivencia com notável energia são as responsáveis por sua morte prematura, cujos efeitos em Ismael são arrasadores. Durante o prosseguimento do romance, as imagens relativas à água permanecerão vinculadas à morta, e também à libido de Ismael. As águas estagnadas despontam como sinalizadores da presença fantasmática da irmã e indicam os momentos de profunda introspecção e de enclausuramento do protagonista, enquanto as correntes de

água denotam a expansão de suas investidas eróticas, como quando perde a virgindade com a mulata

Nina:

O peito de Ismael ardia. O rio que morava dentro dele corria, corria ao encontro das águas escondidas de Nina. [...] Depois tudo ficou silencioso. Só dois tambores compassando a dança da noite. O rio corria, corria, corria sem fim, em busca de um remanso. (Ibid, p.79)

Da mesma forma, para Quentin, a evocação de Caddy está vigorosamente atada ao mundo físico, sobremaneira com água e com lama:

[...] desci a ladeira correndo naquele vácuo de grilos como um bafo se espalhando pela superfície de um espelho ela estava deitada na água a cabeça no banco de areia água fluindo em torno de suas cadeiras havia um pouco mais de luz na água a saia dela meio saturada se remexia sobre ela seguindo o movimento da água em ondas pesadas que não iam a lugar nenhum se renovavam com seu próprio movimento fiquei parado na margem sentindo o cheiro de madressilvas na água o ar parecia chuveirar madressilvas e o ruído áspero dos grilos uma substância que dava para sentir na carne (FAULKNER, 1929, p.144)

A relação da irmã com esses elementos é para Quentin causadora de imensas perturbações. Em decorrência de sua sensibilidade puritana, ele não consegue aceitar a vivência sexual de Caddy e passa a negar a carnalidade, equiparando sexo à morte (sendo que a água torna-se um símbolo de ambos, haja vista as numerosas contemplações que o universitário empreende da superfície do rio *Charles* antes de se matar afogando-se). A madressilva também assume um caráter peçonhento e quase maléfico para ele por associá-la à sexualidade da irmã:

ela levantou o rosto para o céu tão baixo que todos os cheiros e sons da noite pareciam ter se amontoado ali como de dentro de uma tenda frouxa especialmente a madressilva o cheiro tinha penetrado minha respiração estava no rosto na garganta dela como tinta o sangue dela batia contra a minha mão eu estava apoiado no outro braço ele começou a se contrair e tremer e eu tive de respirar fundo para conseguir esvaziar os pulmões com toda aquela madressilva espessa e cinzenta (Ibid, p.146)

O próprio Faulkner (1956), em uma entrevista concedida à prestigiosa revista literária *Paris Review*, revela que a gênese de *O Som e a Fúria* está na imagem de Caddy maculada que tanto atormentará seu irmão:

Começou com uma imagem mental. Eu não percebi, naquele momento, que era simbólico. A imagem era dos fundilhos enlameados da calcinha de uma menina, trepada numa pereira, de onde ela podia ver, através da janela, o lugar onde transcorria o funeral de sua avó, relatando o que se passava aos seus irmãos, que estavam no chão, embaixo. No momento em que expliquei quem eles eram, e o que estava fazendo, e como as calcinhas dela ficaram enlameadas, me dei conta de que seria impossível comprimir tudo num conto, e que aquilo teria que ser um livro. (FAULKNER, 1956, p.20)

Com isso, é nítido que o papel de Caddy é crucial não apenas para a seção de Quentin, e sim para a concepção da totalidade do romance (na mesma entrevista, Faulkner afirma que ela, mesmo nunca tendo seu ponto de vista apresentado, é a verdadeira heroína da obra). A correspondência entre a licenciosidade de Caddy e a decaída dos Compsons é estabelecida desde essa cena da infância, em que a degradação que a família vai outorgar a ela é antecipada pela imagem das calcinhas enlameadas (a ocasião do funeral da avó é mais bem detalhada na seção de Benjy, e a infância dos irmãos também é central no formidável conto “*That Evening Sun*” [1931], com ênfase na participação da criada Nancy). Ainda que Quentin venha a sucumbir por não conformar-se com a conduta da irmã, podemos depreender que a ruína do clã não é consequência das ações da moça, pois a grande falha está nos valores puritanos, estanques e claustrofóbicos que a família abriga.

É comum que na seção de Quentin, como já foi comentado, o presente em Cambridge se entremeie com cenas da sua infância e mocidade no Mississippi. Contudo, essas inserções, mesmo alargando o painel que o relato abrange, não explicam a personalidade e as decisões do personagem. Como indica Swiggart, os flashbacks de Faulkner não revelam nada da formação das inclinações de suas criaturas, e sim ilustram como as obsessões que se dilatam na vida adulta já estavam presentes na infância. Logo, Quentin, desde menino, já demonstrava suas tendências mórbidas e sua falta de

talento para assimilar o aspecto tangível da existência. Em *Tempo de Amar*, a condição de Ismael não é muito diferente, sendo que ela também já era latente em sua infância nos Mamotes. A construção de ambos os personagens parece designar a inutilidade da busca por uma explicação da natureza humana, uma vez que ela simplesmente é um território insondável.

Apesar das várias semelhanças entre os dois heróis (se assim podem ser considerados) há uma dimensão em que dois são antitéticos: o modo de conceber as relações sexuais. Quentin, embora se envergonhe de sua inexperiência perante sua irmã e seu pai, mantém-se virginal mesmo em Harvard, sofrendo o escárnio da parte de seus colegas por não aderir ao hábito de frequentar prostitutas. Em contrapartida, Ismael rende-se à luxúria com a decaída Nina, depois torna-se amante da sofrida Paula (a quem possivelmente engravida), e também se faz cliente das prostitutas do Bordel da Ponte. Embora consumadas, essas relações não trazem para ele nenhuma real satisfação, são fugazes e apenas retificam seu cotidiano fosco e insalubre, em que a verdadeira possibilidade de concretização do desejo perdeu-se no tempo e nos malogros do passado.

O insucesso tanto de Quentin quanto de Ismael provém da perseguição de uma imagem de pureza elevada. O primeiro quer retornar ao tempo em que Caddy era virgem, na tentativa de negar o que ele percebe como sua irredimível entrega à promiscuidade. O segundo renega até mesmo o amor de Paula, jovem que lhe devota genuína afeição, para se refugiar na fantasia que sua abnegada prima Tarsila provoca nele. Tarsila funciona como um duplo de Ursulina tanto pela semelhança física entre as duas como por ser uma mulher petrificada na infância, anulada pela mãe repressora que a força sempre a se trajar de branco (a cor do vestido com que Ursulina foi enterrada e como ela aparece nos sonhos de Ismael). Através da prima, Ismael reencontra, na vida adulta, o ideal afetivo extraviado no passado, o que desemboca em outra ligação rota, infértil e sem possibilidade de concretização. Quentin também tem a oportunidade de reencontrar a imagem da irmã: na véspera de seu suicídio, ao perambular por uma vizinhança pobre de imigrantes nos arredores de Boston, depara-se com uma garotinha italiana esfarrapada e faminta, a quem alimenta e tenta guiar de volta para casa. O encontro de Quentin fracassa; ele não consegue se comunicar com a menina, nem achar sua casa, é

surpreendido e agredido pelo irmão desta, que o acusa de raptá-la, e acaba tendo que prestar contas diante de um juiz, sendo salvo por seus colegas de Harvard. Essa situação confirma a inexequibilidade de seu projeto de conquistar o tempo e recuperar o passado, precipitando seu atalho para a autodestruição.

A recriação do princípio feminino de Quentin e de Ismael está intimamente relacionada com as reimaginações do passado que eles diligenciam. Nesse sentido, ganha relevo a presença dos relógios e dos sinos no segmento em questão de *O Som e a Fúria*, os quais operam como marcadores da luta contra o tempo (Quentin reflete que o tempo mensurado mecanicamente é tempo morto), indicando o inevitável fluxo da experiência que o jovem estudante almeja conter. A partir de sua derrota, podemos compreender a recorrência das sombras que o assolam (“A sombra da ponte, as barras da grade, minha sombra se estendendo plana sobre a água [...] Dizem os negros que a sombra do afogado ficava olhando por ele de dentro d’água o tempo todo” [FAULKNER, 1929, p.86]) como uma aproximação gradativa de sua morte à medida que seus fracassos no confronto com o tempo vão se acumulando (ele tenta quebrar o relógio do bisavô e, mesmo destruindo o mostrador e os ponteiros, os mecanismos internos do objeto continuam funcionando e ressoando em seus ouvidos).

Para Ismael, o relógio da sala da casa dos pais também é um agente opressor (“As horas caíam lentas, pingadas nos sons cantantes de cristal do relógio de vinhático da sala” [DOURADO, 1952, p.80]), compassando sua inação e ritmando a espaço sufocante que habita. Ao aceitar o emprego no cartório de seu Tinoco, ele encerra sua profissão de fazedor de gaiolas (sintomáticas de seu aprisionamento) para os meninos de Cercado Velho, e meramente translada-se para uma gaiola mais vasta, porém não menos poderosa em seu cerco inabalável. Ele não é capaz de nenhum ato transformador, sendo que nenhuma fresta para a mudança é vislumbrada. Gonçalo, seu amigo do cartório e filho bastardo de seu Tinoco, consegue praticar uma ação libertária ao assassinar seu pai, e Paula também escapa da cidade que a hostilizou por ser bastarda, partindo definitivamente no trem noturno. Ismael não a segue e nem do suicídio é capaz, permanecendo cravado em suas quimeras, como bem demonstram as linhas finais do romance: “Era para o Bordel da Ponte que ele se dirigia.

Precisava beber, mergulhar numa névoa que o fizesse esquecer. E depois dormir o seu sonho.”(Ibid, p.208).

Alinhavando todos esses dispositivos narrativos presentes na obra de William Faulkner e Autran Dourado, evidencia-se a façanha literária que os dois escritores alcançam em seus trabalhos e como o diálogo entre eles é rico em possibilidades críticas. Os dois relatos aqui analisados reinventam os sentidos do tempo narrativo e da herança literária, atestando que, mesmo no transcurso do século XX, o romance prossegue como uma manifestação artística singular e imprescindível.

## REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. **Como e porque ler**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Um mapa da desleitura**. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- DOURADO, Autran. **Tempo de amar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Uma poética do romance: matéria de carpintaria**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **William Faulkner**. In: **As entrevistas da Paris Review, vol.1**. Trad. Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Faulkner at Virginia**. Disponível em: <http://faulkner.lib.virginia.edu/>. Consultado em 12/02/2016.
- FUENTES, Carlos. \_\_\_\_\_. **En esto creo**. Seix Barral: México, 2002.
- NABOKOV, Vladimir. **Notas de literatura russa**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- PÓLVORA, Hélio. **Autran em tempo de ópera**. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 2, n.71, p.10, jan. 1968. Suplemento Literário. Digitalização disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Consultado em: 18/02/2016.
- SARTRE, Jean-Paul. **Situações I: críticas literárias**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- SWIGGART, Peter. **The art of Faulkner's novels**. Austin: University of Texas Press, 1962.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

Recebido em: 30/04/2016

Aceito em: 24/06/2016