

O SOM, A FÚRIA E OUTRAS CRISES

Gabriel dos Santos Lima
Universidade de São Paulo

RESUMO: O presente artigo dedica-se a uma releitura do romance *The Sound and the Fury* (1929), de William Faulkner, buscando sugerir novas perspectivas para o estudo tanto da obra *faulkneriana* quanto da prosa de ficção no período pós-Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, considera-se a apreensão, pelo romance, de determinados dados que marcaram a literatura da segunda metade do século XX – como o consumismo e a reificação em níveis inéditos –, apontando para móveis de formalização que transbordam o modernismo de outros escritores consagrados do início do século (como Virginia Woolf e Marcel Proust). Nesse sentido, buscar-se-á, também, renovar o interesse por Faulkner diante do cenário contemporâneo, abordando questões atualmente em pauta (como o fenômeno já chamado de *Trumpismo*).

PALAVRAS-CHAVE: William Faulkner; Romance Norte-Americano; Modernismo.

ABSTRACT: The current paper aims to a re-reading of William Faulkner's novel *The Sound and the Fury* (1929), seeking to suggest new perspectives for the study of both Faulkner's work and prose fiction in the post-World War II period. In this sense, it is considered the seizure by the novel of certain aspects of literature on the second half of the twentieth century – such as consumerism and reification at unprecedented levels – pointing to formalization mobiles that overflow the modernism of other consecrated writers (Like Virginia Woolf and Marcel Proust). In this sense, we will also seek to renew the interest for Faulkner in the contemporary scenario, addressing current issues (such as the phenomenon now called *Trumpism*).

KEY-WORDS: William Faulkner; North-American Novel; Modernism.

INTRODUÇÃO

A recente eleição de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos da América deu origem a um sem-número de discussões nos âmbitos da ciência política e dos estudos culturais. Aos poucos, o fenômeno começa a alcançar a teoria literária, sugerindo novas perspectivas a respeito das narrativas estadunidenses contemporâneas e modernas. Na *American Literature Convention* de 2017, por exemplo, a *William Faulkner Society* apresentou painel intitulado “Reading Faulkner in the Age of Trump(ism)”, (2017) buscando assinalar possibilidades de releitura da obra *faulkneriana* em face dos novos problemas.

Nesse sentido, o presente artigo buscará rever um dos mais significativos romances da História da literatura americana – *The Sound and the Fury* – considerando a possibilidade de que sua narrativa tenha, já, apreendido questões atualmente em pauta. Buscar-se-á, assim,

sugerir um novo olhar em relação à produção literária do período pós-Segunda Guerra Mundial, considerando aspectos da Teoria do Romance lukácsiana/frankfurtiana, bem como determinados dados formais que lhe são ulteriores e apontam para uma abordagem atualizada (tais como a reorganização do capitalismo global, a emergência do consumo de massas, a radicalização do fetichismo e o despontar da forma publicidade).

O SOM, A FÚRIA E OUTRAS CRISES

“Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence” (FAULKNER, 2006, p. 879).

Assim começa *The Sound and the Fury* (1929), livro que passou para a História como uma das mais célebres obras de William Faulkner e como um dos mais importantes romances estadunidenses do século XX. Pelo menos é isso o que nos dizem os manuais e as enciclopédias. Um leitor educado na escola oitocentista, no entanto, tendo constatado a enorme diferença entre o texto e suas habituais leituras realistas, poderia aqui sugerir uma pergunta inusitada: *The Sound and the Fury* é, de fato, um romance? Para começar: no parágrafo primeiro, qual é o referente do pronome “they”?

Seria uma indagação muito fácil de responder se a passagem citada representasse um simples início em *media res*. Porém, não se trata disso. O termo em questão não apenas oculta seu referente, como o transforma em um enigma somente resolvido a certa altura da última parte da obra. E este é apenas um dos muitos segredos engendrados por Faulkner, cujo leitor não raro se sente como que envolto em uma teia de fios misteriosos que se entrelaçam de forma extremamente complexa. Não estamos falando, note-se, de romance policial: Conan Doyle podia ocultar a razão de um crime para que Sherlock Holmes a revelasse no final – isto é, por motivos estritamente literários. Faulkner não pode fazê-lo porque seu narrador não conhece a

totalidade da história que narra. Eis o primeiro problema para quem deseja situar *The Sound and the Fury* na categoria de romance.

Já Bakhtin reconhecia que uma das exigências *sine qua non* do ato de contar é que o narrador saiba o que conta – um dado aparentemente muito óbvio. Mas, para isso, não menos logicamente, a história precisa pertencer a um tempo passado em relação ao relato (BAKHTIN, 2014, p. 405). Essa é, também, a base do *epos* para a teoria dos gêneros, segundo a qual o caráter pretérito do material a narrar no presente oferece a devida distância que caracteriza desde a epopeia clássica ao romance realista. Em outras palavras, tenha uma relação telegráfica com a musa (como o narrador d' *A Odisséia*) ou tenha lido o texto do historiador muçulmano Cide Hamete Benengeli (como o narrador de *Don Quijote*), o fundamental ao ato de contar é conhecer o que será contado.

Para o narrador primeiro de Faulkner isso é impossível. Trata-se de um homem esquizofrênico – alguém que, conforme postularia Jameson (JAMESON, 1985, p. 22), percebe o real de maneira cronologicamente desconexa. Além disso, para Benjy Compson (este é seu nome), toda a matéria a narrar se encontra em um estado inenarravelmente presente, sendo o passado meramente representado por fluxos mnemônicos que lhe assaltam o relato na forma de *flashbacks*. Nesse sentido, Benjy não conta – apenas mostra. Não lhe é possível dizer quem são “eles” que batiam, pois ele mesmo não o sabe, já que não conhece plenamente o que se passou e apenas revela suas impressões do presente no qual “os” assiste bater ao mesmo tempo em que descreve. Isso quer dizer, entre outras coisas, que, em *The Sound and the Fury*, um dos pressupostos fundamentais do romance – a temporalidade – encontra-se em crise.

Com efeito, o problema é tal que entrelaça mais de cinco momentos narrativos diferentes, sobrepondo-os uns aos outros através de analepses incessantes. Nessas cenas, a memória de Benjy apenas anuncia algumas das questões elementares do enredo (se é que assim se pode chamar o acúmulo de ocorridos na história). É o que acontece quando, após sair da

cerca onde estava no trecho inicial, o personagem volta para casa, percorrendo a propriedade de seus pais com seu criado negro Luster. A certa altura, ao encontrar um grupo de homens negros lavando roupas em um curso hídrico, este último instiga o colega doente a se banhar. O elemento água, subitamente, introduz a digressão para um tempo diverso que passa a ser narrado em itálico, sem nenhuma mediação. Por esse meio, então, descobrimos que, ao se molhar anos atrás no mesmo lugar, a irmã de Benjy, Caddy, com sete anos, teria se despido, sendo severamente repreendida por seu também irmão Quentin (FAULKNER, 2006, p. 892).

Tratar-se-ia de episódio sem importância, não fosse a sexualidade libertina de Caddy e os transtornos causados por esta no interior de sua conservadora família sul estadunidense o centro de gravidade da obra. Finda a digressão, já ao final do capítulo, nos é dado saber que a Caddy crescida “gone long ways away” (FAULKNER, 2006, p. 916). Não por acaso, a seção seguinte do livro terá sua voz narrativa assumida justamente por Quentin, já jovem.

A voz desse último, no entanto, não é menos problemática. A despeito de seus logros estudantis em Harvard, o personagem narrará em profundo estado de cisão subjetiva, atormentado pela negligência de sua mãe (FAULKNER, 2006, p. 949), pela filosofia niilista de seu pai (FAULKNER, 2006, p. 941) e pela desonra de seus consanguíneos – esta, consequência do destino de Caddy, que descobriremos ter se casado por interesse com um homem rico (FAULKNER, 2006, p. 948) para depois ser deserdada em razão de seu divórcio (FAULKNER, 2006, p. 970). Todas essas angústias fracionam o relato em inúmeros fragmentos de pensamento, remetendo constantemente a episódios anteriores envolvendo o narrador, sua irmã, seus pais e um dos amantes de Caddy, Dalton Ames, cujo nome perturba a paranoica consciência de Quentin (FAULKNER, 2006, p. 947). Assim, os respectivos fios líricos do primeiro e do segundo capítulo interagem, se trançam e até mesmo se repetem, costurando um tecido narrativo em *puzzle*.

Talvez seja importante, nesse ponto, analisar o objeto literário em questão à luz da distinção entre *memória* e *lembrança* feita por Freud. Segundo o próprio, “A função da memória (...) consiste em proteger as impressões; a lembrança tende a desagrega-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva” (BENJAMIN, 2011, p. 108). Walter Benjamin, em ensaio sobre Baudelaire, trouxe à tona a oposição para associar essa primeira “*mémoire*” mais *proustiana* ao que chamou de experiência (“*erfahrung*”), atribuindo a lembrança consciente a algo próximo, porém muito diferente: a vivência (“*erlebnis*”). Para Benjamin, o fundamental nessa separação é a intervenção da modernidade, com sua correspondente automatização do cotidiano e sua multiplicidade de estímulos, de “choques”. Diz ele: “Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência” (BENJAMIN, 2011, p. 111).

Nesse sentido, seria possível dizer que Quentin não possui experiência, mas apenas vivência. Até o instante decisivo em que comete suicídio se atirando em um rio, tudo que lhe ocorre são choques: um encontro abrupto com um trabalhador negro, uma briga com um jovem e uma confusão envolvendo a irmã de um imigrante italiano pobre. Do mesmo modo, Quentin não possui memória, mas antes uma lembrança desagregada de múltiplos acontecimentos traumáticos que lhe vêm à mente muitas vezes na forma de turbilhão (veja-se, a título de exemplo, o fluxo de consciência ao final do segundo capítulo (FAULKNER, 2006, p. 1012)). O mesmo é válido para Benjy. Pois talvez somente assim seja possível narrar os acontecimentos em um mundo presentificado, cuja vivência do choque tornou a epifania *proustiana* da *Madeleine* impossível. De qualquer forma, aqui, *The Sound and the Fury* derruba o outro pilar fundamental do romance enquanto gênero: a noção de experiência. Para tudo isso, aliás, o pai

de Quentin já o alertara quando, ao lhe dar um relógio de presente, afirmara se tratar do “mausoleum of all hope and desire” (FAULKNER, 2006, p. 935).

Agora, então, nosso leitor oitocentista de Faulkner poderia desferir o golpe mortal na nomenclatura romanesca: e o protagonista? – perguntaria ele. Já que o romance, em sua gênese, se constituiu como uma biografia fictícia, quem aqui é o Robinson Crusoe, o Tom Jones? Novamente, a resposta seria: não se sabe. Faulkner, a propósito, deu uma pista curiosíssima a esse respeito, alegando que a heroína de *The Sound and the Fury* é, na verdade, Caddy – logo ela que jamais narra (apud: GWINN e BLOTNER, 1995, p. 1). Faz sentido: há uma cena em que a personagem ainda criança sobe em um galho para espiar o enterro da avó, vetado aos filhos da família Compson pela mãe Caroline. Nesse momento, Caddy tem suas roupas de baixo observada pelos seus irmãos, já que estava de vestido (“We watched the muddy bottom of her drawers” (FAULKNER, 2006, p. 907)). Assim são, em parte, os dois primeiros capítulos do romance: as peripécias de Caddy observadas por seus irmãos, desde suas próprias perspectivas. Por isso, na narrativa, também é preciso mais de um narrador: se cada um é apenas parcialmente ciente, encerrado que está em seu próprio presente individual, é necessário que uma voz complementa a outra para que a totalidade da história seja exposta.

À altura da década de 1930, esse que era então um novo modo de escrever espantou György Lukács, que o definiu magistralmente em seu famoso texto “Narrar ou descrever”. Disse ele, sem citar Faulkner:

“O ponto de observação do autor se desloca continuamente de um lugar para outro; e esta variação permanente de perspectiva gera um festival de fogos fátuos. O autor perde a clarividência e a onisciência que distinguiam o antigo narrador. Ele se situa intencionalmente no nível dos seus personagens. Passa a saber da situação deles apenas aquilo que eles mesmos vão sabendo a cada passo. A falsa contemporaneidade do método descritivo transforma o romance num rutilante caos, ao modo de um caleidoscópio.” (LUKÁCS, 2010, p. 171)

Disso se trata: uma radicalização da “onisciência seletiva múltipla”, para nos atermos à tipologia de Norman Friedman (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Radical porque não mais apenas

invade a mente dos personagens por meio do estilo indireto livre – em verdade, são os próprios personagens que descrevem os fenômenos que vivenciam, a partir de suas consciências transtornadas. O que, contudo, não quer dizer que o romance apresente um indivíduo pleno que, para o bem ou para o mal, age no mundo e protagoniza a história – conforme era mister do romance para a teoria de um outro Lukács, este o jovem. Em *The Sound and the Fury*, também o indivíduo está em crise.

Mas se não há indivíduo, nem experiência nem tempo; por definição, não há épica. Foi isso que Döblin percebeu quando aconselhou “os autores a serem decididamente líricos, dramáticos, e mesmo reflexivos, em seu trabalho épico” (apud: BENJAMIN, 2012, p. 56): somente assim seria possível escrever um romance a partir de 1920, quando as categorias já mencionadas (indivíduo, experiência e tempo) estavam postas em cheque não pela literatura, mas por uma crise histórico-filosófica de dimensões cataclísmicas. O quanto esse ambiente remete ao momento pós-Primeira Guerra Mundial e à passagem da sociedade burguesa de encaminhadora teleológica das expectativas humanas a produtora de morticínios de escalas então inéditas é um assunto já exaustivamente estudado pela teoria literária. Por isso, passaremos ao largo da questão. Afinal, como veremos, *The Sound and the Fury* propõe outras reflexões para além dessa. Vejamos:

No terceiro capítulo da obra, quem assume a voz narrativa é Jason, o mais novo dos Compson. Trata-se de um dos personagens mais extraordinários da prosa de ficção do século XX. Machista, racista, anti-semita e sobretudo profundamente *dinheirista*, o personagem odeia não apenas seus irmãos, como também seu pai, toda a sociedade de seu tempo e, principalmente, sua sobrinha (também chamada de) Quentin – a malfadada filha de Caddy. É verdade que quando Jason começa a narrar, sua irmã já foi deserdada e é já um assunto proibido em sua casa. Mas isso não faz com que o personagem a odeie menos. Desde sua infância, acreditava-se que ele seria rico (FAULKNER, 2006, p. 949), pois o marido de Caddy, Herbert, lhe

prometera um emprego em seu banco. Como quis o destino que o casamento da moça degradingasse, Jason se ressentia eternamente da irmã que lhe custara um bom salário (FAULKNER, 2006, p. 1030).

O primogênito, porém, depende em parte de Caddy, já que rouba os cheques que a mesma envia para Quentin na esperança de dar-lhe uma vida de classe média alta. Tanto mais curioso, já que odeia o capital financeiro estadunidense, a cuja ascensão atribui a decadência do velho mundo latifundiário-escravista, onde sua família prosperara. Talvez por isso, também, Jason não fique parado: nos intervalos de um trabalho medíocre em uma loja de Jefferson, ele investe na mesma bolsa de valores da qual diz ter ojeriza, especulando no... *Cotton Market* – o mercado histórico do sul agrícola.

O fato de ser essa contradição ambulante torna suas explosões de cólera ainda mais interessantes, por darem vazão explícita a temas sociais que só haviam sido, até aqui, incipientemente anunciados; a saber, a situação do trabalhador negro no contexto pós-abolição, o conservadorismo anti-direitos civis das elites sulistas e a decadência de suas famílias cujo modo de vida respaldado pela escravidão fora despedaçado pela vitória do norte industrializado na Guerra de Secessão. Desse modo, Jason discorre sobre as mais cruciais questões de sua época, obviamente desde sua perspectiva doentia. Sobre os negros, diz ele: “Like I say the only place for them is in the field, where they’d have to work from sun up to sun down. They cant stand prosperity or an easy job. Let one stay around white people for a while and he’s not worth killing” (FAULKNER, 2006, p. 1070).

A alusão ao terrorismo racial que marcaria momentos posteriores da História dos EUA não é casual: de fato, a segregação seguiria sendo o programa da classe possuidora branca dos ex-Estados confederados por décadas a fio depois de 1929, quando *The Sound and the Fury* foi publicado. Nesse sentido, George Wallace – famoso governador do Alabama cujo racismo

motivou protestos nos anos 1970 - não foi senão a cristalização política de algo que Faulkner já percebera.

Por meio de Jason, aliás, o escritor percebeu muitos outros fenômenos. Há uma outra passagem em que o personagem nos diz:

“‘Cotton is a speculator’s crop. They fill the farmer full of hot air and get him to raise a big crop for them to whipsaw on the Market, to trim the suckers with. Do you think the farmer gets anything out of it except a redneck and a hump in his back? You think the man that sweats to put it into the ground gets a red cent more than a bare living,’ I says. ‘Let him make a big crop and it wont be worth picking; let him make a small crop and he wont have enough to gin. And what for? So a bunch of dam eastern jews (...)’” (FAULKNER, 2006, p. 1023)

Aqui, colocado de forma naturalmente distorcida e enviesada, está o problema da especulação desenfreada que solapou o mundo do trabalho sul-estadunidense e desaguou na grande depressão de 1929, que a esta altura era ainda impensável. A visão do romancista, assim, penetrou fundo na sua sociedade – mais fundo do que muitos de seus contemporâneos. Basta nos lembrarmos que, em mensagem ao congresso no dia quatro de Dezembro de 1928, o presidente Calvin Coolidge declarou: “A grande empresa criada por nossa indústria, e poupada por nossa economia, teve a mais ampla distribuição entre nosso povo, e corre como um rio a servir à caridade e aos negócios do mundo. (...) O país pode encarar o presente com satisfação e prever o futuro com otimismo” (1995, p. 90). Isso, note-se, poucos meses antes da publicação de *The Sound and the Fury*, também poucos meses antes daquilo que Hobsbawn chamaria de “o maior terremoto global medido na escala Richter dos historiadores econômicos” (HOBSBAWN, 1995, p. 91).

Mas como pode um narrador-personagem de um romance modernista apresentar uma visão tão específica da realidade se o modernismo se caracterizava precisamente por vozes narrativas parcialmente cientes, marcadas por consciências distorcidas e difusas? Críticos recentes como Ted Atkinson e Richard Godden viram nisso um despontar do que se chamou de

“social realism” (FAULKNER, 2006, p. 3) em contraste com outra tendência mais “autonomous” (FAULKNER, 2006, p. 43) no interior da obra, interpretando o problema como uma contradição no circuito de uma “literary class war” (FAULKNER, 2006, p. 44) que marcava os Estados Unidos nos anos 1920. Não estão de todo errados: no momento em questão, a literatura de denúncia de autores como Dubois havia se espalhado pelos EUA, centrando fogo no problema do racismo. A explicação, porém, parece entender o problema nos termos de um atavismo.

Existem outras teses a esse respeito, como a de Donald Kartiganer, para quem “Jason is nothing less than a Postmodern voice in the novel exemplifying in his violent comedy the demolition of ground that the Postmodern derives from a more moderate Modernism that questions and revises ground” (KARTIGANER, 1993, p. 89). Mas a assertiva, muito questionável, parece apenas confirmar a tendência atual de parte da crítica em se apressar na rotulação de “pós-moderno” desde que o debate sobre o pós-modernismo foi iniciado nos anos 1980.

É preferível ficar, nesse ponto, com uma hipótese mais simples. O que Faulkner parece ter tentado com o experimento de Jason é forçar a letra para além das primeiras formas modernistas de apreensão da crise. Isso esclareceria porque, no terceiro capítulo, o autor economiza nas digressões. Nesse sentido, a invectiva do primogênito contra os solilóquios de seus irmãos parece representar a percepção de que algo se anunciava para além da crise pós-Primeira Guerra que devastara o romance e a sociedade inteira na Europa.

Jason, de fato, não se parece com muita coisa que se possa encontrar nos romances de gigantes como Joyce, Woolf, Mann, Döblin ou Gide. Salvo engano, não há nesses autores um personagem em cujas veias o dinheiro pulse de modo tão violento. Pois assim é Jason: sua relação com a sua mãe é mediada pela finança (pois rouba dela a verba que usa para comprar seu carro (FAULKNER, 2006, p. 1052)), assim como sua relação com sua sobrinha (a quem

usa para subtrair as somas de Caddy) ou sua única ligação sexual-afetiva (com a prostituta Lorraine, de quem diz: “I gave her forty dollars. Gave it to her. I never promise a woman anything nor let her know what I’m going to give her. That’s the only way to manage them” (FAULKNER, 2006, p. 1025)). Basta que ele olhe para um objeto para o quantificar em termos monetários: “She looked at the flowers again. There must have been fifty dollars” (FAULKNER, 2006, p. 1032).

Para além disso, o personagem casa características extemporâneas. Certamente há nele um senso arcaico de honra familiar-patriarcal que o leva, por exemplo, a perseguir sua sobrinha jovem pela cidade; por outro lado, há também um amor pela forma mercadoria em nada compatível com um *lifestyle* pré-moderno. Note-se a esse respeito a cena em que Jason larga seu trabalho para correr atrás da jovem Quentin, depois que essa rouba seu dinheiro e foge de casa. Nesse momento, após perceber que o xerife local se recusa a ajudá-lo, ele entra em seu carro e muda completamente seu estado mental. Lemos: “He drove on out of the bell sand out of town, thinking of himself striking the man down. ‘I’m Jason Compson’. See if you can stop me. See if you can elect a man to office that can stop me” (FAULKNER, 2006, p. 1112).

A passagem, que poderia também ser tirada de um *road movie* de anos posteriores, diz muito sobre a relação fetichista-empoderadora que a sociedade de consumo desenvolveria com o carro e com os bens de consumo em geral. Mas Faulkner só consegue escrevê-la porque, mais do que uma região atrasada e cindida pelo *apartheid*, o mundo que *The Sound and the Fury* figura é, já, um mundo moderno. Como observou Ted Atkinson:

“In the historical present of Jason’s narrative, capitalism stands triumphant, the culmination of a period ranging from roughly 1890 when an expanding mercantile economy with an industrial base substantially redefined America’s socioeconomic order. William Leach describes the consequent effect of a cultural revolution that was apparent by the late 1920s: ‘A new commercial aesthetic had flowered, a formidable group of cultural and economic intermediaries had emerged, and an elaborated institutional circuitry had evolved, together creating the first culture of its kind that answered entirely to the purposes of the capitalist system and that seemed to

establish and legitimate business dominance. Corporate business now orchestrated the myths of America, and it was through business... that the American dream had found its most dependable ally” (ATKINSON, 2006, p. 377).

Pode-se dizer, então, que *The Sound and the Fury* logrou, pelas condições socioculturais particulares em que foi escrito, apreender dados que marcariam seu universo quando o futuro chegasse definitivamente com o *New Deal*. Dados estes como o dinheirismo exacerbado, a projeção psicológica no bem de consumo (no caso, o carro) e a difusão mundial da ideologia do *American Dream*; os quais seriam, na qualidade de fenômenos de uma sociedade consumista, parte da resposta do capitalismo que se globalizava à crise na qual o planeta todo submergira com a Primeira Guerra.



Crédito de imagem: Margaret Bourke-White - Time & Life Pictures/Getty Images, 1937.

Mutatis mutandis, esse novo tempo pediria também uma nova forma, em parte pela própria inserção da literatura no processo reificador de comodificação. Pois agora, as técnicas

modernistas engendradas na Europa poderiam também se tornar as mercadorias contra as quais se insurgiam. A isso, note-se, o europeu Beckett reagiu encerrando o romance cada vez mais em sua autonomia, até o inominável. Já Faulkner, cujo país reinaria hegemônico na nova ordem, parece ter proposto um caminho diferente. Quiçá fosse isso mesmo que queria quando afirmou que, “to clarify Benjy’s” ele “should have to get completely out of the book” (FAULKNER, 1974, p. 200), como realmente fez no quarto capítulo de *The Sound and the Fury*, no qual restaurou uma perspectiva *flaubertiana*, onisciente neutra e em terceira pessoa.

Aqui, não se quer dizer que a literatura *faulkneriana* ofereça uma fonte da eterna juventude ao romance, mas apenas que ela reproduziu uma característica deste último desde sua constituição como meta-gênero ou anti-gênero: o protesto formal contra aquilo que não dá mais conta da realidade. Dito isso, cabe se perguntar: quais os sentidos dessa forma que parece não se contentar com o modernismo? Porque ela restaura a ordem da narrativa? O que ela nos diz sobre um mundo que, longe de acabar (como se acreditou durante as duas grandes guerras), teve seu centro deslocado da Europa para a América?

Para encerrar, então, nos detenhamos na cena final. Nela, o jovem criado negro Luster conduz a carruagem de Benjy. Citemos, pois é melhor ler Faulkner do que descrevê-lo:

“They approached the square, where the Confederate soldier gazed with empty eyes beneath his marble hand in wind and weather. Luster took still another notch in himself and gave the impervious Queenie a cut with the switch, casting his glance about the square. ‘Dar Mr Jason car,’ he said, then he spied another group of negroes. ‘Les show dem niggers how quality does, Benjy,’ he said. ‘Whut you say?’ He looked back. Ben sat, holding the flower in his fist, his gaze empty and untroubled. Luster hit Queenie again and swung her to the left at the monument.

For an instant Ben sat in an utter hiatus. Then he bellowed, Bellow on bellow, his voice mounted, with scarce interval for breath. There was more than astonishment in it, it was horror; shock; agony eye less, tongueless; just sound, and Luster’s eyes backrolling for a White instant. ‘Gret God!’ He whirled again and struck Queenie with the switch. It broke and he cast it away and with Ben’s voice mounting toward its unbelievable crescendo Luster caught up the end of the reins and leaned forward as Jason came jumping across the square and on to the step.

With a backhanded blow he hurled Luster aside and caught the reins and sawed Queenie about and doubled the reins back and slashed her across the hips. He cuther again, into a plunging gallop, while Ben’s hoarse agony roared about them, and swung her about to the right of the monument. Then he struck Luster over the head with his fist.

‘Dont you know any better than to take him to the left?’ he said. He reached back and struck Ben, breaking the flower stalk again. ‘Shut up!’ he said. ‘Shut up!’ He jerked Queenie back and jumped down. ‘Get to hell on home with him. If you ever cross that gate with him again, I’ll kill you!’

‘Yes, suh!’ Luster said. He took the reins and hit Queenie with the end of them. ‘Git up! Git up, dar! Benjy, fer God’s sake!’

Ben’s voice roared and roared. Queenie moved again, her feet began to clop-clop steadily again, and at once Ben hushed. Luster looked quickly back over his shoulder, then he drove on. The broken flower drooped over Ben’s fist and his eyes were empty and blue and serene again as corn ice and façade flowed smoothly once more from left to right, post and tree, window and doorway and signboard each in its ordered place” (FAULKNER, 2006, p. 1123-1124).

A simbologia da passagem é riquíssima: em primeiro lugar, a estátua do soldado confederado – um *kitsch* representativo daquilo que um dia a identidade sulista almejou ser – é uma pedra no percurso da carruagem. A partir dela, há dois caminhos: à esquerda e à direita. Inadvertidamente, o criado negro opta pela primeira opção, pois a outra é a habitual. Ele, que é membro de um estrato que formaria entre toda uma camada social de matiz popular atirada no trabalho (ou no desemprego) das grandes cidades, crê ser possível competir com o bem de consumo moderno de Jason; crê ser possível fazer seu cavalo correr mais do que um carro. Mas esse desvio de percurso é suficiente para que Benjy entre em pânico, liberando seu som assustador.

Somente uma pessoa pode retomar o controle da situação: o *homo economicus* Jason, com sua razão monetária, seu pensamento consumista, seu funcionamento autoritário e seu ódio a tudo que lhe impõe um obstáculo. E é Jason quem retoma as rédeas do cavalo, reconduzindo a carruagem à direita, pondo Luster novamente em seu devido lugar (ou deveríamos dizer em seu papel social?) e fazendo com que seu irmão modernista-esquizofrênico se acalme outra vez. Após dois capítulos iniciais de uma desordem narrativa quase absoluta, tudo voltou a seu devido lugar e a história pode terminar.

A cena, narrada em terceira pessoa, é possivelmente a metáfora de maior peso no romance. Sem dúvida, parece dizer muito sobre a dinâmica política dos Estados Unidos ao longo de todo o século XX, não apenas no que tange a frequente ascensão de políticos direitistas

no país, mas também no que se refere ao governo Roosevelt que, embora localizado em um espectro político de esquerda, não representou senão a intervenção protecionista em uma economia financeirizada e completamente descontrolada, agora ao encontro do consumo de massas. Não por acaso o fantasma do *New Deal* é frequentemente evocado até hoje, seja depois da crise financeira de 2008 ou no mais recente fenômeno nacional-populista encarnado na figura empresarial de Donald Trump. Lembremos que o programa de Jason para *make America great again* não era senão uma aposta positiva no trabalho nacional: “What this country needs is white labour”, dizia ele (FAULKNER, 2006, p. 1023).

Isso, contudo, não quer dizer que o triunfo do personagem represente uma perspectiva otimista. Ao contrário, na verdade Jason nada mais é do que uma caricatura patética de racionalidade econômica, que perde a oportunidade de obter vultosos lucros na bolsa por passar o dia perambulando pela cidade a fim de reprimir sua sobrinha. O fato disso representar o único caminho para o sul-estadunidense simbolizado na estátua do soldado é representativo do pessimismo *faulkneriano*, que postula como possibilidades futuras a loucura (Benjy), o suicídio (Quentin), a comodificação (Jason) ou a condenação (Caddy).

Essas, aliás, seriam também as veredas trilhadas pela arte moderna desde que, como escreveu Guilbaut, “New York stole the idea of modern art” (1985) – isto é, desde que os EUA se tornaram o grande polo financiador da cultura no mundo durante a Guerra Fria. Nos anos 1960, um grande poeta brasileiro, recém falecido, formulou de forma muito oportuna a questão:

“Diante desse quadro, que em nada exagera a situação atual da arte contemporânea, em que pese a generalização dos problemas, tem o artista três caminhos a seguir: entregar-se a uma atividade sem qualquer função cultural válida para obter alguma vantagem econômica, espoliado pelos marchands; resistir à pressão do mercado, contrariá-la, fechando-se num solipsismo que o levará à loucura ou ao suicídio; ou, finalmente, romper com a concepção atual da arte” (GULLAR, 2002, p.84-85).

Pode-se dizer que, por meio de seus narradores, Faulkner testou todos esses caminhos, embora apenas tenha assinalado a impossibilidade do último quando Luster conduziu a carruagem à esquerda (e desencadeou uma explosão de som e fúria abjeta). De todo modo, até

o presente momento, a história não tem deixado de mostrar o quanto *The Sound and the Fury* foi preciso.

BIBLIOGRAFIA

ATKINSON, T. *Faulkner and the Great Depression: aesthetics, ideology, and cultural politics*. Ed. 1. Athens: University of Georgia Press, 2006, p. 188.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. Ed. 7. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 439.

BENJAMIN, W. *A crise do romance– sobre Alexandersplatz, de Döblin*. Ed. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas - Vol. I*. Ed 8. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012, p. 253.

_____. *Alguns temas em Baudelaire*. Em: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo- Vol. III*. Ed. 8. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012, p. 268.

FAULKNER, William. *An Introduction to The Sound and the Fury*. Em: POLK, Noel (org.). *A Faulkner Miscellany*. Ed. 1. Jackson: University Press of Mississippi, 1974, p 166.

_____. *Novels 1926 - 1929*. BLOTNER, Joseph e POLK, Noel (org.). Ed. 1. New York: The Library of America, 2006, p 1180.

FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção*. Em: Revista USP, nº 53, São Paulo, 2002, p. 166-182.

GUILBAUT, S. *How New York stole the idea of modern art*. Ed. 1. University of Chicago Press, 1985, p. 288.

GULLAR, F. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaios sobre arte*. Ed. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 300.

GWINN, F. e BLOTNER, J. *Faulkner in the University*. Ed. 1. New York: Random House, 1995, p. 294.

HOBBSAWN, E. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914 – 1991*. Ed. 2. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 598.

JAMESON, F. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Tradução: Vinícius Dantas. Em: Novos Estudos CEBRAP, Nº 12, p. 16-26, São Paulo, 1985, p. 16-26.

KARTIGANER, D. *"Now I Can Write": Faulkner's Novel of Invention*. Em: POLK, Noel (org.). *New Essays on The Sound and the Fury*. Ed. 1. Cambridge University Press, 1993, p. 196.

LUKÁCS, G. *Narrar ou descrever?* Em: *Marxismo e teoria de literatura*. Ed. 2. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 296.

Website da William Faulkner Society: <<http://faulknersociety.com/panels.htm>>. Acessado em: 08/2017.

Recebido em: 07/08/2017

Aceito em: 16/08/2017