

NARRATIVA EMBRIONÁRIA: A LINGUAGEM POÉTICA DO NARRADOR BENJY EM *O SOM E A FÚRIA*, DE WILLIAM FAULKNER

EMBRYONIC NARRATIVE: THE POETIC LANGUAGE OF THE NARRATOR BENJY IN *THE SOUND AND THE FURY*, BY WILLIAM FAULKNER

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva¹
Claudimar Pereira da Silva²

Resumo: O presente artigo objetiva a análise do narrador Benjy Compson, do romance *O som e a fúria* (2004), de William Faulkner, no que tange às teorias sobre a narrativa poética postuladas por Jean-Yves Tadié (1978), Ralph Freedman (1971) e Massaud Moisés (1967). Neste sentido, pretende-se analisar a configuração do enunciado narrativo de Benjy, no que se refere à estruturação da linguagem a qual, articulada à deficiência mental do narrador, possibilita a construção de uma narrativa permeada por imagens, ritmos, metáforas e paralelismos, características relacionadas à narrativa poética.

Palavras-chave: William Faulkner. Narrador. Narrativa poética.

Abstract: This article aims at analyzing the narrator Benjy Compson of William Faulkner's novel *The Sound and The Fury* (2004), regarding the theories on poetic narrative postulated by Jean-Yves Tadié (1978), Ralph Freedman (1971) and Massaud Moisés (1967). In this way, we intend to analyze the configuration of Benjy's narrative statement, regarding the structuring of language to which, articulated to the mental deficiency of the narrator, allows the construction of a narrative permeated by images, rhythmns, metaphors and parallels, characteristics related to poetic narrative.

Keywords: William Faulkner. Narrator. Poetic narrative.

1 *O som e a fúria*: a instabilidade perpétua do narrar

Em 1956, o escritor estadunidense William Faulkner, em entrevista à revista literária francesa *Paris Review* (2011), foi questionado sobre a gênese de *O som e a fúria*, publicado em 1929, considerado pela crítica como seu romance mais importante. Matizando os tons de voz entre rispidez e solenidade durante a conversa com a jornalista

¹ Professor do Departamento de Literatura da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), *campus* de Araraquara. E-mail: pauloandrade@fclar.unesp.br

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, *campus* de Araraquara, SP, Brasil. E-mail: claudimarsilva84@gmail.com

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

Eu tinha já começado a contar a história através dos olhos da criança retardada, pois senti que seria mais eficaz se contada por alguém capaz de saber somente o que aconteceu, mas não o porquê. Vi que não tinha contado a história, naquele momento. Tentei contá-la novamente, a mesma história, através dos olhos de outro irmão. Mas ainda não era aquilo. Conteí pela terceira vez, através dos olhos de um terceiro irmão. E ainda não era aquilo. Tentei juntar as peças e preencher os vazios assumindo eu mesmo o papel de porta-voz. Nem assim a história se completou, não até quinze anos depois de o livro ser publicado, quando escrevi, como apêndice de outro livro, o esforço final para contar a história e tirá-la de minha cabeça, para que eu pudesse ter um pouco de paz (STEIN, 2011, p. 20).

A preocupação de Faulkner com a geometria diegética de *O som e a fúria* (2004) já revela parte da fragmentação narrativa que torna essa obra uma das mais instigantes e complexas do século XX. O romance narra, a partir de quatro perspectivas diferentes, o processo de desagregação moral e econômica dos Compson, família de passado aristocrata da região do Mississippi, sul dos Estados Unidos, cuja ruína ocorre devido à incapacidade de seus membros em adaptar-se à nova conjuntura social e histórica que se instala na região após a derrota na Guerra Civil Americana (1861-1865).

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

O rizoma familiar dos Compson é constituído por Jason Lycurgus Compson, o pai; Caroline Bascomb, a mãe, e pelos quatro filhos: Quentin, o primogênito; Caddy, única mulher entre os irmãos; Jason, o terceiro filho, e por último Benjy, o filho mais

novo e deficiente mental. Fraturado em quatro partes distintas, calcadas em datas diferentes, cada uma delas nos apresenta um narrador específico, Benjy, Quentin e Jason, nesta ordem, sendo que Faulkner emancipa cada um deles com uma voz e discurso próprios, no intuito de representar a mente anamórfica e obsessiva dos três irmãos. Na quarta parte do romance, ocorre um deslocamento de focalização (GENETTE, 1995, p. 187-8), já que o narrador que se manifesta, de tipo heterodiegético, focaliza o cotidiano de Dilsey, empregada negra da família. Na disposição final do romance, as datas aparecem embaralhadas cronologicamente, nesta ordem: 07 de abril de 1928; 02 de junho de 1910; 06 e 08 de abril de 1928.

Fortemente influenciado por *Ulysses*, de James Joyce, principalmente no que tange à utilização das técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior (CARVALHO, 2012, p. 60), *O som e a fúria* nos conduz aos atmosféricos cômodos da casa da família Compson, espaço de ruptura e decomposição moral, econômica e também mental, já que a circunscrição do romance delimita-se pelo fluxo emocional delirante de seus narradores.

Desse modo, a técnica de fluxo de consciência, cuja ênfase “[...] é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar [...] o estado psíquico das personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 3), constrói-se de maneira peculiar neste romance de Faulkner, já que além de estabelecer-se como técnica fragmentária em essência, no sentido de que as movimentações sísmicas das consciências das personagens são representadas na narrativa, a própria linguagem que sustenta a propagação desses fluxos também fratura-se sob o peso da própria estrutura, tornando a técnica de Faulkner um caso específico de fragmentação dentro da própria fragmentação, como pode ser observado no exemplo a seguir, retirado do fluxo de consciência de Quentin:

Seguimos em frente. A rua estava tranquila, quase ninguém a nossa volta o odor de madressilva se misturando a tudo Ela teria me dito para não deixar ficar sentado na escada ouvindo a porta dela entardecer batendo Benjy ainda chorando Jantar ela teria de descer então o odor de madressilva se misturando a tudo Chegamos à esquina (FAULKNER, 2004, p. 125, itálico do autor).

Nas paredes da casa da família Compson ressoam as complexas relações intersubjetivas sustentadas por seus membros, que culminam finalmente na extinção do clã: relações permeadas pela ganância, loucura, neurose (representada na figura de dona Caroline, a mãe chantagista), pelo incesto imaginário entre Quentin e Caddy, e pelo

alcoolismo do pai, sr. Jason Lycurgus Compson. Olga Vickery (2014) ressalta o padrão estrutural de *O som e a fúria* como um conjunto de perspectivas enfeixadas semanticamente pela “[...] relação entre o ato e a apreensão humana do ato, entre o evento e a interpretação”³ (VICKERY, 2014, p. 325, tradução nossa). Assim, para a autora, o romance narra o processo de dissolução familiar a partir de duas vertentes: uma parte objetiva, focalizada no que realmente aconteceu aos Compson, e uma subjetiva, distorcida pelos enunciados narrativos de Benjy, Quentin e Jason.

Consoante à Vickery, Michael Millgate (1966) postula a divisão de *O som e a fúria* como “[...] exemplificando diferentes níveis de consciência, diferentes modos de apreensão ou cognição, estados contrastantes de inocência e experiência”⁴ (MILLGATE, 1966, p. 98, tradução nossa). A afirmação de Millgate toma sentido quando atentamos que os irmãos Benjy, Quentin e Jason são inteiramente distintos entre si, cada qual apresentando uma voz narrativa específica. Além disso, Millgate define os temas deste romance como sendo

a multivalência da verdade, ao menos com a persistente e talvez necessária tendência do indivíduo em tornar a verdade algo pessoal: cada indivíduo, apreendendo algum fragmento da verdade, apodera-se deste fragmento como se fosse toda a verdade e o elabora em uma visão total de mundo, rigidamente exclusiva e, portanto, totalmente falaciosa [...]. Isto forma uma parte essencial da concepção dramatizada por Faulkner através dos monólogos interiores das três primeiras seções de *O som e a fúria*⁵ (MILLGATE, 1966, p. 95, tradução nossa).

Além disso, para André Bleikasten (1990), recuperando as tentativas de Faulkner na gênese da história da família Compson, “[...] o fracasso informa o próprio padrão do romance, já que suas quatro seções representam tentativas vãs de contar a história⁶ (BLEIKASTEN, 1990, p. 45). Desse modo, *O som e a fúria* consiste em uma falha perpétua na tentativa de narrar, como se Benjy e Quentin estivessem o tempo todo “[...] tentando dizer” (FAULKNER, 2004, p. 52). Assim, as três primeiras partes apresentam-

³ “[...] relation between the act and man’s apprehension of the act, between the event and the interpretation” (VICKERY, 2014, p. 325).

⁴ “[...] exemplifying different levels of consciousness, different modes of apprehension or cognition, contrasted states of innocence and experience [...]” (MILLGATE, 1966, p. 98).

⁵ “[...] the multivalence of truth, at least with man’s persistent and perhaps necessary tendency to make truth a personal thing: each man, apprehending some fragment of the truth, seizes upon that fragment as though it were the whole truth and elaborates it into a total vision of the world, rigidly exclusive and hence utterly fallacious. This forms an essential part of the conception which Faulkner dramatized through the interior monologues of the first three sections of *The Sound and The Fury* [...]” (MILLGATE, 1966, p. 95).

⁶ “[...] failure informs the very pattern of the novel, since its four sections represent so many vain attempts at getting the story told (BLEIKASTEN, 1990, p. 45).

se paradoxalmente como núcleos narrativos fechados e coesos no próprio caos e fragmentação, impermeáveis ao mundo exterior, porém imantados pela própria estrutura e denso magma poético, tornando a verdade essencial deste romance uma questão de perspectivas pluripessoais.

É justamente na clave do poético que opera Faulkner. Edmond Volpe (1967) assinalou *O som e a fúria* como uma narrativa lírica: “[...] Como um poeta, Faulkner está se comunicando primeiramente em um nível emocional. Suas técnicas, monólogos interiores, símbolos, imagens [...] tudo contribui para a criação e comunicação de sentimento”⁷ (VOLPE, 1967, p. 96). Corroborando as assertivas de Volpe e Cleanth Brooks (1990), Carlos Azevedo (2006) reitera a amplitude poética nas narrativas de Faulkner, já que

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

O próprio Faulkner, em uma de suas entrevistas, fez uma citação curiosa, ao afirmar: “Sou um poeta fracassado. Talvez todo romancista queira antes escrever poesia, depois descubra que não pode, e aí experimenta o conto, que é a forma mais exigente depois da poesia. E, fracassando nisso, só depois começa a escrever romances” (STEIN, 2011, p. 10). Nesse sentido, caminhando para o poético, Faulkner transfigura a referencialidade do material narrativo e o transforma em fluxos espessos de linguagem metafórica, concatenados em parágrafos longos e vertiginosos que desestabilizam a percepção usual do leitor, técnica já apontada por Conrad Aiken (1966), para quem o escritor sulista “[...] trabalha precisamente por um processo de *imersão*, de hipnotizar seu leitor a *permanecer imerso* em seu fluxo”⁸ (AIKEN, 1966, p. 48, grifo do autor, tradução nossa).

Para Jean-Yves Tadié⁹ (1978), a narrativa poética define-se como gênero híbrido entre o romance e o poema. Dessa maneira, ela mantém a estrutura narrativa, porém adota

⁷ Like a poet, Faulkner is communicating primarily on an emotional level. His techniques, interior monologues, symbols, images, allusions [...] all contribute to the creation and communication of feeling (VOLPE, 1967, p. 96).

⁸ Faulkner works precisely by a process of *immersion*, of hypnotizing his reader into *remaining immersed* in his stream (AIKEN, 1966, p. 48, grifo do autor).

⁹ Todas as traduções de Jean-Yves Tadié foram gentilmente cedidas pela profa. Dra. Ana Luiza Camarani, do Departamento de Letras Modernas da UNESP, *campus* de Araraquara.

procedimentos que “[...] remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem” (TADIÉ, 1978, p. 3). Assim, a poeticidade da narrativa fundamenta-se a partir do tegumento bem estruturado de ecos, retomadas, reiteraões, que equivalem às estruturas específicas dos poemas, como aliterações, assonâncias e paralelismos (TADIÉ, 1978, p. 3).

Ralph Freedman (1971) postula que do mesmo modo como o poema salta de imagem para imagem, a narrativa poética também efetua o mesmo percurso, construindo-se a partir da modulação e variação de temas, alternâncias de ritmo e padrões imagéticos que atingem uma espécie de fulguração textual na qual a visão poética do narrador ou personagem realiza-se. Neste sentido, a narrativa poética “[...] desloca a atenção do leitor de homens e eventos para um *design* formal”, sendo, portanto, um “[...] gênero híbrido que utiliza o romance para atingir a função do poema” (FREEDMAN, 1971, p. 1, tradução nossa, grifo do autor). Sendo assim, há o deslocamento da pura representação de ações, homens e eventos para a própria forma da narrativa, ou seja, o material diegético passa a um segundo plano, em detrimento da própria forma através da qual o conteúdo é transmitido (FREEDMAN, 1971, p. 1). Desse modo, julgamos que a consciência convulsiva e fluxos de consciência desorganizados dos narradores de *O som e a fúria*, em especial o deficiente mental Benjy, constituem-se como verdadeiros *puzzles* de linguagem, estratos temporais embaralhados, fragmentação subjetiva, ritmo, imagens e símbolos, constituindo assim uma gramática poético-esquizoide, voltada para si mesma e sua própria construção.

2 Benjy, uma narrativa poético-embrionária

O primeiro narrador de *O som e a fúria*, Benjy Compson, é um deficiente mental de trinta e três anos de idade, que parou de evoluir mentalmente aos três. A estrutura polifônica de *O som e a fúria* possibilita uma descrição objetiva de Benjy na quarta parte do romance, por meio do narrador heterodiegético com focalização externa (GENETTE, 1995, p. 243-4):

Ouviu passos atravessando a sala de jantar, então a porta de vaivém abriu-se e entrou Luster, seguido por um homenzarrão que parecia feito de alguma substância cujas partículas não aderissem umas às outras nem à estrutura que

a sustentava. Sua pele parecia morta e lisa; hidrópico, caminhava com um passo trôpego, como se fosse um urso treinado. O cabelo era claro e fino. Havia sido penteado para a frente, formando uma franja na testa, como uma criança num daguerreótipo. Os olhos eram límpidos, com o tom suave de azul-claro da flor da centáurea, e a boca grossa pendia aberta, babando um pouco (FAULKNER, 2004, p. 266).

A descrição do fenótipo de Benjy como “um homenzarrão que parecia feito de alguma substância cujas partículas não aderissem umas às outras nem à estrutura que a sustentava” (FAULKNER, 2004, p. 266), resvala para uma semântica da desagregação, e revela o caráter fragmentado e metalinguístico da linguagem utilizada pelo narrador. Assim, o encadeamento perceptivo e o processo léxico-sintático da linguagem de Benjy não estão submetidos a um padrão lógico de linearidade ou causalidade. Estabelecendo-se como narrador autodiegético (REIS & LOPES, 1988, p. 118), porém incapaz de articular linguagem falada, todo o material narrativo plasma-se por meio dos fluxos de consciência líricos da personagem:

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

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

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

Do outro lado da cerca, pelo espaço entre as flores curvas, eles estavam tacando. Eles foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo

junto à cerca. Luster estava procurando na grama perto da árvore florida. Eles tiraram a bandeira e aí tacaram outra vez. Então puseram a bandeira de novo e foram até a mesa, e ele tacou e o outro tacou. Então eles andaram, e eu fui seguindo junto à cerca. Luster veio da árvore florida e nós seguimos junto à cerca e eles pararam e nós paramos e eu fiquei olhando através da cerca enquanto Luster procurava na grama (FAULKNER, 2004, p. 5, grifo nosso).

No trecho destacado, a focalização de Benjy determina a espacialidade e a cristalização de imagens: “Do outro lado da cerca, pelos espaços entre as flores curvas, eles estavam tacando” (FAULKNER, 2004, p. 5). O narrador reitera constantemente que está “seguindo junto à cerca” (2004, p. 5). Nesse primeiro instante da diegese, a poeticidade do narrar de Benjy sustenta-se em um emaranhado de anáforas, a “[...] figura de linguagem [que] consiste na repetição de uma ou mais palavras no princípio de sucessivos segmentos métricos [...] ou sintáticos” (MOISÉS, 2013, p. 23), às quais, como no poema, retomam o tempo todo aquilo que já foi dito: “[...] *eles estavam tacando. Eles foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à cerca. [...] Eles tiraram a bandeira e aí tacaram outra vez. [...] Então eles andaram, e eu fui seguindo junto à cerca* (FAULKNER, 2004, p. 5, grifo nosso).

Assim, a repetição de segmentos métricos dispostos em frases coordenadas enovela um ritmo vertiginoso de linguagem o qual, atrelado à deficiência mental de Benjy, estrutura-se como circular e reiterativo, desatarraxado de qualquer raciocínio sintático. Justamente, para Tadié (1978), “[...] o desenvolvimento fragmentado da narrativa poética tira sua força dos poderes da repetição [...] desde as palavras [...] até às imagens e acontecimentos”, a partir da “[...] imagem do círculo, da estrutura circular” (TADIÉ, 1978, p. 4). Coadunando-se ao pensamento de Tadié, Octavio Paz (1982) define o poema justamente como “[...] um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim também é um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 1982, p. 83-4).

Na narrativa poética, a espacialidade constitui-se de imagens metafóricas que têm a função de representar a interioridade lírica das personagens. Desse modo, o espaço da cerca na narrativa de Benjy, corroborando a afirmação de Tadié (1978), para quem “[...] o espaço da narrativa poética [...] é o de uma viagem orientada e simbólica” (TADIÉ, 1978, p. 4), opera como *tropos* simbólico que traz imbuída a polissemia do limite, do espaço limítrofe, e remete às limitações da linguagem de Benjy ao narrar, já que o personagem narra de maneira básica, a partir de um fraseado simples, acomodado em uma sintaxe complexa, como pode ser observado no seguinte trecho:

No canto era escuro, *mas eu via a janela*. Me agachei, segurando o chinelo. *Eu não via o chinelo, mas minhas mãos viam, e eu ouvia o dia anoitecendo, e minhas mãos viam o chinelo mas eu não me via, mas as minhas mãos viam o chinelo, e fiquei agachado, ouvindo o dia anoitecer* (FAULKNER, 2004, p. 70, grifo nosso).

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

Assim, Benjy, em seu modo de narrar primário, constrói seu enunciado a partir dessa constante reiteração anafórica, decorrente de sua linguagem de deficiente mental e que pode ser relacionada à poesia, consoante à assertiva de Cleanth Brooks (1990): “A seção de Benjy é preenchida com um tipo de poesia primitiva, uma poesia dos sentidos, transmitida com grande rapidez, na qual o mundo [...] para Benjy uma espécie de zumbido confuso [...] – registra com grande impacto sensorial e inteligibilidade mínima”¹⁰ (BROOKS, 1990, p. 328, tradução nossa).

Nesse sentido, julgamos que a parte de *O som e a fúria* referente ao enunciado de Benjy pode ser nomeado de uma narrativa poético-embrionária. Do mesmo modo como um embrião passa pelo processo de clivagem e fragmenta-se em inúmeras células que possibilitam a formação da primeira estrutura arcaica, a mórula, detentora de uma forma esferoidal, a narrativa de Benjy, estruturada em anáforas e paralelismos estruturais, enovelada sobre si mesma e assentada em uma linguagem primária, remete à circularidade da linguagem poética proposta por Jean-Yves Tadié (1978).

Em momentos específicos da narrativa, Benjy recebe uma flor, a fim de que possa parar de gemer e chorar: “[...] Por quê que você está chorando, disse Luster. Você vai ficar vendo eles de novo quando a gente chegar no riacho. Toma. Toma esse estramônio pra você. Ele me deu a flor” (FAULKNER, 2004, p. 8). No final do romance, na cena na qual Benjy está sentado em uma carroça, segurando uma flor de narciso, e

¹⁰ Benjy’s section is filled with a kind of primitive poetry, a poetry of the senses, rendered with great immediacy, in which the world – for Benjy a kind of confused, blooming buzz – registers with great sensory impact but with minimal intelligibility (BROOKS, 1966, p. 328).

Luster o conduz para o lado esquerdo da rua, o narrador começa a urrar em desespero: “[...] havia mais que espanto naquele grito, havia horror, choque; uma agonia sem olhos e sem língua; puro som” (FAULKNER, 2004, p. 310).

Para Chevalier & Gheerbrant (1997), a flor ramifica-se nos solos semânticos como “figura-arquétipo” e metáfora da psique humana (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 439). Assim, do mesmo modo como os componentes da flor (pedúnculo, corola, pétalas) estão coesos e organizados ao redor de um centro, a visão da flor possibilita a organização dos fluxos de consciência descentralizados de Benjy em torno de uma estrutura circular, que capta a atenção do narrador e faz com que ele pare de chorar e gemer. Além disso, pode-se inferir analogias entre as pétalas das flores e a polissemia latente nos espaços, objetos e imagens que constituem essa primeira parte de *O som e a fúria*.

3 Construções esquizo-poéticas

Em *O som e a fúria* (2004), a configuração poética da narrativa de Benjy advém da disparidade entre aquilo que é focalizado pelo narrador na diegese, e o modo como o material narrativo resolve-se em termos sintático-discursivos. Nomeamos assim de **construções esquizo-poéticas** as elaborações sintáticas de Benjy que operam um movimento duplo, ou seja, referem-se tanto àquilo que é efetivamente narrado, quanto à abertura de possibilidades semânticas articuladas à deficiência mental do narrador. Desse modo, elas são responsáveis pela construção imagética da narrativa, permeando-a de animismo, ou seja, sons, objetos e espaços imbuem-se de movimento, segundo as percepções de Benjy.

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

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

Eu não estava chorando, mas não conseguia parar. Eu não estava chorando, *mas o chão estava se mexendo*, e depois eu estava chorando. *O chão não parava de subir e as vacas subiram a ladeira correndo*. T. P. tentou se levantar. *Ele caiu de novo e as vacas desceram a ladeira correndo*. *Quentin segurou meu braço e fomos andando para o estábulo*. *Então o estábulo não estava mais lá e tivemos que esperar até que ele voltasse*. *Eu não vi o estábulo voltar*. *Ele voltou por trás da gente e Quentin me sentou na gamela onde as vacas comiam*. *Eu segurei a gamela*. *Ela também estava indo embora, e eu segurei*. *As vacas desceram a ladeira correndo outra vez, passando pela porta*. Eu não conseguia parar. Quentin e T. P. subiram a ladeira, lutando. *T. P. estava rolando a ladeira e Quentin arrastou T. P. ladeira acima*. Quentin bateu em T. P. Eu não conseguia parar (FAULKNER, 2004, p. 22, grifo nosso).

No trecho destacado, manifesta-se sob a perspectiva de Benjy a imagética irreal do estábulo, um espaço inanimado, movimentando-se: “[...] fomos andando para o estábulo. Então o estábulo não estava mais lá e tivemos que esperar até que ele voltasse. Eu não vi o estábulo voltar. Ele voltou por trás da gente” (FAULKNER, 2004, p. 22). Como a própria instabilidade semântica do signo poético, o espaço do estábulo, como lugar de criação, ordenha e alimentação de animais, saturado por uma atmosfera úmida, escura, repleta de moscas e odores fisiológicos, dimensiona-se como espaço simbólico que remete à desagregação mental de Benjy. Além disso, os instantes de maior delírio na narrativa ocorrem neste espaço da diegese: “[...] *Quentin me sentou na gamela onde as vacas comiam*. *Eu segurei a gamela*. *Ela também estava indo embora, e eu segurei*. *As vacas desceram a ladeira correndo outra vez*, passando pela porta” (FAULKNER, 2004, p. 22, grifo nosso).

Outro exemplo de construção esquizo-poética na narrativa de Benjy reside na visão do narrador sobre o fogo na lareira da casa: “[...] entramos no quarto da mãe. O fogo estava aceso. *O fogo subia e descia nas paredes*. *Havia um outro fogo no espelho*. Senti um cheiro de doença. Estava num pano dobrado na cabeça da mãe” (FAULKNER, 2004, p. 60, grifo nosso). Neste exemplo, torna-se patente as percepções de Benjy assumindo um teor enviesado no plano do discurso: o narrador percebe a claridade do fogo nas paredes do quarto da mãe, e devido à impossibilidade de organização do discurso em uma sequência lógica, Benjy narra “[...] o fogo subia e descia nas paredes”, simulando a imagética de um quarto em chamas. Em *O som e a fúria*, sob o ponto de vista de Benjy, os espaços da casa dos Compson se configuram como instáveis, vão, voltam, se movimentam em imagens polissêmicas que respaldam o pensamento de Gaston Bachelard (1993), para quem: “A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens” (BACHELARD, 1993, p. 23).

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

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

Benjy é um metanarrador mais puramente linguagem do que personagem, inserido em uma narrativa que remete o tempo todo a si mesma, e à própria origem arcaica da linguagem. Como o próprio Faulkner sublinhou na entrevista citada no início, “[...] Benjy [é] um prólogo [...] Ele cumpre seu propósito e vai embora. [...] A única emoção que posso ter por Benjy é dor e pena de toda a humanidade” (STEIN, 2011, p. 21). Assim, a forma da narrativa de Benjy, poética e fragmentária, salta aos olhos do leitor. Não apenas *O som e a fúria*, mas toda a obra de William Faulkner sustenta-se na construção de uma arquitetura exposta, robusta e imponente, repleta de sons e ruídos, som e fúria, articulada às premissas estético-ideológicas do modernismo.

REFERÊNCIAS

- AIKEN, Conrad. The Novel as a Form. In: _____. WARREN, R. P. *Faulkner: a collection of critical essays* (Org.). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 46-52.
- AZEVEDO, Carlos. Do modernismo em William Faulkner: *As I lay dying*. In: AMARAL, Ana Luísa; CUNHA, Gualter (Org.). *Estudos em homenagem a Margarida Llosa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p. 71-97.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BLEIKASTEN, André. *The ink of melancholy*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

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

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

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

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

FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Herman Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*. Princeton University Press, 1971. p. 1-18.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

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

MILLGATE, Michael. The Sound and The Fury. In: Warren, Robert Penn (Org). *Faulkner: A collection of critical Essays*. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 94-108.

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

_____. *Dicionário de Termos Literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. (Trad. Olga Svary) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

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

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

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

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.

TODOROV, Tzvetan. O discurso psicótico. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 75-82.

VICKERY, Olga. *The sound and the Fury: A Study in Perspective*. In: FAULKNER, W. *The sound and the Fury: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014. p. 324-335.

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

Artigo recebido em: 22/08/18

Artigo aceito em: 09/09/18