

## POR TRÁS DO ESPELHO

### As figuras femininas em *The Sound and the Fury*

de William Faulkner

MARIA CÂNDIDA ZAMITH

zamith@letras.up.pt

Aparentemente, *The Sound and the Fury* é apenas «a moving story of four children and their inadequate parents» (Minter, 1987: p. 381); também, «a single story several times told», como foi repetidamente confessado pelo próprio autor (cf. Minter, 1987: p. 382). É, além disso, um romance apresentado exclusivamente sob um ponto de vista masculino. Indo mais longe, poder-se-á presumir que esse ponto de vista seja o de várias facetas de William Faulkner, de vários fantasmas do seu passado, já que é comumente aceite «how considerably Faulkner drew upon his own experiences for his fiction» (Volpe, 1981: p. 6). Tanto a obra em si quanto as diferentes afirmações do autor a seu respeito, feitas nas mais diversas circunstâncias ao longo dos anos, se revestem de uma ambiguidade que terá quiçá ajudado a criar a aura de mistério e interesse a que os estudiosos não deixam de ser sensíveis. Segundo o relato de Ben Wasson em *Count No'Count*, quando Faulkner lhe levou o manuscrito para ler referiu-se-lhe como: «It's a real son of a bitch», para logo de seguida afirmar com igual convicção: «This one's the greatest I'll ever write» (Wasson, 1987: p. 215). O caminho que vai de uma a outra destas duas apreciações é exactamente aquele que o leitor terá de descobrir, se para isso tiver receptividade, à medida que for avançando na leitura.

Mesmo sabendo apenas vagamente — pelas mesmas sucintas informações editoriais — que Faulkner casou em 1929 com aquela que amara na adolescência e o trocara por um outro, qualquer espírito atento poderá relacionar os conflitos íntimos adivinhados nas personagens de *The Sound*

*and the Fury* com as reações despeitadas e doloridas do jovem Faulkner aquando do casamento de Estelle Oldham. Não é difícil imaginar que, perante a defecção da sua amada, Faulkner se tenha sentido, simultaneamente: um idiota castrado porque a amava e precisava dela; um poeta frustrado, alienado, para quem “little sister death” é a única solução; e ainda, talvez felizmente, um sobrevivente das ruínas, um jogador, um ser empedernido, para quem todas as mulheres são “bitches”. Retomar o romance pessoal com Estelle quando a soube divorciada e livre implicava o prévio escrever do romance literário exorcizador, que matasse as más paixões nascidas da antiga desilusão. Estelle tinha voltado, tão amorável como sempre e — melhor — ele estava agora inteiramente consciente do seu imperecível amor por ela. Mas era necessário livrar-se do passado, das tristes memórias de quando ela se lhe escapara. Para isso Faulkner pôs em prática aquilo que há muito compreendera e exprimira pela boca de uma das personagens de *Mosquitoes*: «You don't commit suicide when you are disappointed in love. You write a book» (cf. Blotner, 1976: p. 3).

O livro que Faulkner escreveu, tendo em conta a altura em que o fez, a experiência literária adquirida e as influências bebidas em várias fontes, tinha de ser «a modern novel. It is in the impressionist tradition of James, Conrad, Crane, Ford Madox Ford, and Joyce [...] the tradition that said: 'Life does not narrate but makes impressions on our brains'» (O'Connor, 1972: p. 125). Em *The Sound and the Fury* o que o leitor recebe são meros «splinters of truth» (Vickery, 1987: p. 294), mas todos canalizados por mentes masculinas. Em Nagano, Faulkner discorreu «about the beauty of description by understatement and indirection» e em Virginia, questionado sobre o facto de não ter concedido a Caddy uma secção do livro, confessou que «it seemed more 'passionate' to do it through her brothers» (Millgate, 1987: p. 348). De facto, as figuras femininas do romance não têm voz, e as suas imagens aparecem como que deformadas por um qualquer espelho, à boa maneira do simbolismo especular do próprio romance. Demasiado importantes e significativas para serem deixadas na sombra, será certamente produtivo analisar essas figuras femininas para tentar compreendê-las melhor.

#### «CADDY

so I, who had never had a sister and was fated to lose my daughter in infancy, set out to make myself a beautiful and tragic little girl.» (W. Faulkner, Introduction to *The Sound and the Fury*)

Apesar da intenção expressa na epígrafe, Caddy é, de certo modo, uma personagem que escapa a Faulkner. Ela está lá, é a motivadora das

mudanças de actuação dos irmãos; mas está na sombra, não é assumida pelo autor, talvez porque fazê-lo seria revelar demasiado abertamente as implicações autobiográficas da sua criação.

Estelle Oldham foi o amor de infância de Faulkner in «his middle teens» (Blotner, 1976: p. 3). Somos levados a crer que ele a amou com a loucura de total dependência de Benjy, a adoração quase fetichista de Quentin e a destrutiva possessividade de Jason. *The Sound and the Fury* foi uma história que Faulkner “escreveu para si próprio”, como ele confessou expressamente. Admitir que as suas personagens pudessem ter uma ligação, por mais remota que fosse, com a realidade, seria expor o mais recôndito dos seus sentimentos à devassa pública. Possivelmente, o escrever deste livro foi um escape que permitiu ao preterido amante descarregar os seus instintos de vingança e de auto-degradação por não poder libertar-se de um sentimento que não queria ser confessado. Para não ser um qualquer suicida ou criminoso de folhetim barato, o jovem William guardou em si, para lançar posteriormente no papel, como punhaladas, os três veredictos familiares contra Caddy. Parece que a solução escolhida resultou, pois, não só o ainda inseguro escritor se afirmou em técnica e qualidade artística e individual, como, a nível pessoal, acabou por conquistar aquela que apenas denegrira, na ficção, por excessivo despeito e insuportável dor. Se assim não fosse, como coadunar o tratamento inflexível dado no livro à personagem com a afirmação feita confessionalmente dezassete anos mais tarde de que «Caddy is my heart's darling»? Por essa altura já Faulkner era um consagrado escritor, há muito casado com “his heart's darling”, casamento ocorrido precisamente poucos meses depois de publicado o atormentado relato do destino da família Compson.

Analisando a personagem Caddy de uma forma mais sistemática e canónica, podemos lembrar que Benji tem por ela um apego cego, precisa dela para a sua própria estabilidade emocional: da sua proximidade, da sua constância, da sua inalterabilidade. Quando algo nela se afasta da sua expectativa ele torna-se juiz implacável, é o primeiro a condená-la, como deixam entrever as reacções expressas no seu relato: quando Caddy usa um perfume que lhe desagrade, «I went away and didn't hush» (p. 26); quando vê a irmã no balouço com Charlie, «I cried and pulled Caddy's dress», «I cried louder and pulled at Caddy's dress» (p. 29); quando pressente o envolvimento com Dalton Ames, «I saw her eyes and I cried louder and pulled at her dress» (p. 42); quando, finalmente, ela casa, «I couldn't smell trees anymore and I began to cry» (p. 25).

Quentin quer realizar com ela a necessidade de amor de todo o adolescente. O pacto de sangue, o suicídio mútuo, têm muito de Huckle-

berry Finn e de Romeu e Julieta, ou até de cavaleiro medieval “sans peur et sans reproche”. De uma outra forma, também Quentin não pode viver sem Caddy (que muitas vezes se confunde com a figura de uma mãe idealizada); e Faulkner admitiu que Quentin era a sua personificação: «I am Quentin in *The Sound and the Fury*» (Blotner, 1976: p. 7). Mas, se na vida real Estelle era como uma irmã, uma amiga de infância, não admira que o amor por ela tivesse um certo gosto a incesto; Jason só se refere a Caddy como “bitch”, cheio de ressentimento pelo mal que o seu procedimento lhe fez, e procura tirar o máximo de proveito da situação. É a catarse da paixão sequiosa de vingança soterrada no subconsciente do autor.

Sem Caddy, e por causa de Caddy, Benjy é a degradação, Quentin o aniquilamento, Jason a vingança. Para todos — para toda a família — é o fim. Estes sentimentos prevalecem ao longo dos três romances da época: *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying* e *Sanctuary*. O primeiro é para muitos críticos, e também para o próprio Faulkner, o relato de Benji, o idiota, “signifying nothing”; o segundo é o relato do absurdo quando falta «the silent woman at the center of the work» (cf. Watkins, 1971: p. 186) e termina com o desaparecimento do mais idealista dos irmãos; o terceiro é o do abafar de escrúpulos para obter êxito comercial, tal como faria Jason. O paralelismo com as secções atribuídas aos três irmãos Compson é demasiado evidente para não corresponder, pelo menos, a uma parte da realidade.

Todo o romance *The Sound and the Fury* parece um libelo contra Caddy/Estelle, mas deixando adivinhar, por trás de reprovações e juízos accionados pelo despeito e o desgosto, o seu coração amável e maternal, uma coragem única na família, um carácter íntegro e confiante. A sua culpa máxima aos olhos da família, a tão apregoadada promiscuidade, anatematizada com tão feroz insistência que recorda o puritanismo do século dezassete da hawthorniana *The Scarlet Letter*, não resiste a uma análise mais cuidada e profunda. Caddy é, na realidade, aquela que sacrifica os seus prazeres e os seus gostos para satisfazer e acalmar o irmãozinho diminuído, que à própria mãe apenas causa desilusão; é aquela que adere às fantasias e extremos de amor romanesco de Quentin, tão querido que o quis perpetuar na criança nascida das suas entranhas; ela é a única na família que teve a coragem de ousar, de afirmar-se, de fugir do doentio círculo familiar mesmo à custa da sua segurança e do seu futuro. Caddy «places little importance on the actual Ames affair although she is concerned with its effect on Quentin, Benjy, and her father» (Vickery, 1987: p. 302); e, afinal, é o excessivo radicalismo de Quentin e o ostracismo da família o que a afasta definitivamente daquele que ama e que a arrasta, por desfastio, para a vida inconventionalmente livre e socialmente provável

que adoptou. Deste ficcionado modo parece Faulkner admitir finalmente que a sua própria actuação, ou não actuação, poderia ter sido parcialmente responsável pelo afastamento e pelo primeiro casamento de Estelle. Esta espécie de confissão pública expurgou o sentimento de culpa e exorcizou os fantasmas do passado: Faulkner devia isto a Estelle antes de se sentir merecedor de casar com ela. Desde então, as referências feitas à personagem Caddy passaram a ser elogiosas e apreciativas; inclusivamente, Faulkner «complimented her courage and especially praised her selfless love» (Vickery: p. 186).

«MRS. COMPSON

The writer unconsciously writes into every line and phrase his violent despairs and rages and frustrations or his violent prophecies of still more violent hopes» (W. Faulkner, Introduction to *The Sound and the Fury*)

Depois de falar de Caddy, qualquer outra figura feminina de *The Sound and the Fury* aparece pouco relevante. Mrs. Compson, a mãe, é explicitamente negligenciada na narrativa. Porém, o seu apagamento parece cheio de queixume ressabiado. Sem ir tão longe que permita arriscar aproximações a situações reais — que, aliás, foram sugeridas por alguns críticos — pode-se incontestavelmente ver nesta figura não satisfatória de mãe a memória de uma carência infantil. Assim como num sonho qualquer personagem sonhada é sempre uma parte do sonhador, e como em cada lenda há sempre um fundo de verdade, também numa ficção literária há sempre pistas que levem até ao autor. Se Maud Butler não foi, certamente, uma mãe tão defectiva como Mrs. Compson, contudo, houve certamente na vida do pequeno William uma ocasião ou outra em que ela assim se lhe afigurou. Para cada criança há sempre uma “madrasta” má e cruel por trás da figura amada da mãe; uma “madrasta” que nem merece ter nome, como Mrs. Compson quase não o tem, agarrada a dois apelidos que a dividem, que não são ela, não a individualizam, não são um nome de mãe. Para além de um passageiro «Let them go, Caroline» do tio Maury (p. 5), só para Dilsey e família ela é “Miss Cahline” (p. 7), uma entidade benevolmente deixada parada no tempo, a quem tudo é devido porque nada ainda chegou a merecer, não há que ser discutida nem julgada.

No entanto, todas as intervenções directas ou indirectas de Mrs. Compson apontam para um perfil negativo, alguém que falhou como mãe e como educadora mas que conservou a cegueira de pensar que é a única capaz de correcção, de discernimento e de justiça. Para os filhos,

ela não existe como mãe; até o favorito vê nela apenas uma fonte de poder e de benefícios pecuniários.

A faceta da «genteel and whinning Mrs. Compson» (O'Connor, 1972: p. 126) mais frisada pelos críticos é a da «nagging self-pity» (Vickery, 1987: p. 309). A confirmar esta opinião não faltam exemplos tirados do texto, até na própria forma de ela se exprimir, como na p. 37: «Cant I even be sick in peace» ou «It's all my fault. I'll be gone soon, and you and Jason will both get along better' She began to cry»; ou, ainda, mais adiante, a respeito do filhinho de cinco anos: «you humor him too much' Mother said. 'You and your father. You don't realise that I am the one who has to pay for it'» (p. 39). Mas a figura de Mrs. Compson é mais do que «self-pity»; infelizmente para os filhos e a neta ela não é só passiva. Ela sabe, por exemplo, destacar nos seus afectos o filho mais novo, Jason — «you have always been my pride and joy» (p. 136) — lesando os outros três, de uma forma irremediável, no bem mais precioso para a felicidade de uma criança e para a formação do seu carácter: o verdadeiro amor materno. Esta falta foi, para Quentin e Benji, parcialmente suprida por Caddy, razão mesma que os levou a esperar e exigir dela mais do que era humanamente possível. Nem para Jason este procedimento foi favorável, pois exacerbou-lhe os defeitos e privou-o das doçuras do amor fraternal. Vista sob outro prisma, a figura de Mrs. Compson, com o seu «drivelling talk» (Faulkner, 1987: p. 214), revela um carácter tacanhamente medíocre, fazendo jus às opiniões de Maxwell Gozmer e de Leslie Fieder a respeito das personagens femininas de Faulkner: o primeiro acha que o autor vê «the Female source of life itself as inherently vicious» e o segundo fala nos seus «pejorative stereotypes of women» (cf. Tuttleton, 1977: p. 287).

Analisando fria e cientificamente, é possível que a personagem Mrs. Compson não tenha culpas, como se diz em psicanálise, e até que tenha feito o melhor que lhe era possível, segundo o pressuposto da programação neuro-linguística; mas, com ou sem intenção propositada do seu criador, ela aparece como a verdadeira origem do desequilíbrio dos três filhos «sãos» e da sua conseqüente ruína. Ela como que «esborroou» os seus descendentes de forma a que nada restasse depois de si, qual «Última Imperatriz» de pacotilha, «in constant retreat from reality, retaining a vision of herself as a refined, naïve, fragile Southern lady» (Volpe, 1981: p. 109), uma daquelas «incapacitated females» que, segundo Watkins, «symbolize the weaknesses and failures of the person and the family» (Watkins, 1971: p. 183). Se, como considera O'Connor, o cerne da história narrada neste romance é realmente a «failure of love within a family» (O'Connor, 1972: p. 128), a anti-heroína, responsável por toda a tragédia, é Mrs. Compson. Esta, simultaneamente, consubstancia uma outra vertente mais universalista

do romance, muito na tradição da literatura ocidental e muito querida dos autores americanos sulistas: a da queda e extinção de uma casa, de uma família, símbolo de valores regionalistas ou até da própria condição humana.

«DILSEY

Obviously the experience of Negroes — slavery, the gruelling and continuing fight for full citizenship since Emancipation, the stigma of color, the enforced alienation which constantly knifes into our natural identification with our country — have not been that of white Americans.» (R. Ellison, «Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Hu- manity»)

243

Dilsey, a personagem criada por Faulkner, não se evidencia por uma forte consciência dos direitos devidos à dignidade da sua identidade dentro de uma minoria, mas sim pela sua dignidade “tout-court”, pelo seu bom senso e pela sua profunda humanidade. Ela é aquela personagem «decent, sympathetic and responsible, who provides the coherence and moral principles against which the Compsons are, by implication, judged» (O’Connor, 1972: p. 127). Faulkner afirmou, em 1956: «Dilsey is one of my own favorite characters because she is brave, courageous, generous, gentle and honest» (p. 240). Verdadeiros como são, inegavelmente, todos os atributos apontados, há um ainda a acrescentar: Dilsey é, acima de tudo, mulher, isto é, feminina, maternal, a providência do lar. Ela tem muito, certamente, daquela Aunt Caroline Barr das memórias de infância de Faulkner, a quem ele dedicou «Go Down, Moses». É possível que o nome para uma mãe tenha surgido espontaneamente ao autor a partir daquela que recordava como maternal, mas o papel atribuído a Caroline Compson não evoluiu nessa direcção. Assim, ficou em Dilsey o retrato mais fiel do verdadeiro sentimento materno, pois que «Dilsey’s morality is her heart, her compassionate response to human beings. [...] She is the only person in the novel who seems capable of dealing with life» (Volpe, 1981: p. 125). É, por isso, em Dilsey que os pensamentos de Quentin se refugiam no último dia da sua vida como refrigério para a agonia patenteada no obsessivo «if I’d just had a mother» (p. 105), já que é de Dilsey que lhe vêm «the only recollections of security and stability that he has» (Volpe, 1981: p. 107).

Dilsey é aquela que, sem ostentação nem consciência de mérito, acode a todos com afecto, paciência e humanidade, minorando junto das crianças a falta de carinho e compreensão da mãe, servindo de enfermeira dedicada de Mrs. Compson e defendendo Miss Quentin da prepotência e crueldade do tio. A sua bondade natural revela-se no tacto para com

todos e até na delicadeza com que tenta desculpar a hipocondria da ama: «Mother's sick again' Caddy said, 'So she is' Dilsey said. 'Weather like this make anybody sick'» (p. 44).

No entanto, apesar do apreço que Faulkner demonstra por Dilsey, não lhe concedeu voz directa no romance, e a secção a que alguns críticos dão o seu nome é afinal a do próprio autor. Ela apenas pertence à “kitchen full of niggers” (p. 166) da casa Compson, aos “darkies” (p. 167) a quem se permite, por especial favor, uma ida à igreja no domingo de Páscoa. É um objecto da casa, um pertence, um complemento, um ser que gastou a própria vida a viver a vida dos outros. «She had been a big woman once but now her skeleton rose, [...] the indomitable skeleton was left rising like a ruin or a landmark» (p. 159). A sua decadência física acompanha a decadência moral, económica e social da família que ela sempre serviu; e, no fim, só ela permanece, «trying to hold that crumbling household together», como o próprio Faulkner assinala na introdução de 1933, na qual considera Dilsey «to be the future, to stand above the fallen ruins of the family like a ruined chimney, gaunt, patient and indomitable» (p. 223).

Esta implicação de Dilsey como o futuro pode ter um alcance muito maior do que o do próprio romance, se considerarmos que ela pertence a uma minoria marginalizada, sem estatuto social, que nem sequer é contemplada na constituição da nascente república, mas que, no entanto, se tem vindo a afirmar como um valor com um peso cada vez mais forte no país. Esse país pode também, ele próprio, ser visto como uma “crumbling household” de diferentes raças, onde, muitas vezes, tem cabido às minorias socialmente menos cotadas o encargo de “stand above the fallen ruins of the family” e continuar o sonho americano a que durante demasiado tempo não tiveram acesso. Como membro de uma dessas minorias e, dentro dela, daquela metade da humanidade mais desprestigiada e amesquinhada, a figura de Dilsey adquire uma dimensão simbólica que talvez não estivesse plenamente nas previsões do autor: o colorido alastra, com efeito, nos Estados Unidos, e a importância da mulher cresce a muitos níveis. Não é a primeira vez que é dada a uma personagem modesta uma simbologia universalista que a transcende e uma função moderadora e estabilizadora que ameniza a tragicidade do enredo. A par de outras possíveis aproximações à obra de Emily Brontë, *The Sound and the Fury* oferece a figura de Dilsey como *Wuthering Heights* inclui a de Nelly Dean, igualmente um protótipo de bom senso e humilde humanidade. Porém, no romance inglês a subalterna tem voz e é atentamente escutada, enquanto Faulkner não se atreveu ou não sentiu a empatia suficiente para dar a Dilsey a importância e a categoria de narradora, de ordenadora

do seu próprio discurso, talvez por ainda não estar preparado para aceitar plenamente a irreversibilidade dos fados que, no entanto, tão lucidamente previa.

«MISS QUENTIN

Ignoring the plans and dreams of one man or all men, time, working through circumstance, forms a pattern of its own in which men are only pawns.» (Olga Vickery, «*The Sound and the Fury: A Study in Perspective*»)

245

Miss Quentin é o produto das “soiled drawers” a que o público leitor e o próprio Faulkner emprestam tanta simbologia. Na introdução escrita em 1933, Faulkner relata a visão de que derivou todo o romance, e o seu ponto fulcral é «that the three brothers and the nigger children could look up at the muddy seat of Caddy’s drawers as she climbed the tree» (p. 223). De facto, Benji conta: «We watched the muddy bottom of her drawers» (p. 24); e o carácter de Jason já se deixa adivinhar: «I’m going to tell on her too» (p. 24); mas, antes disso, também sabemos como Caddy se enlameou: «Quentin slapped her and she slipped and fell in the water» (p. 12). Na cena junto à árvore, é sobretudo a própria Caddy que se revela, a única que se atreve a subir para descobrir a vida e a morte, sem recear pôr em risco a sua imagem de filha-família convencional. É desta mãe, corajosa e afoita, que Quentin é filha. Porém, infelizmente para ela, desta mãe pouco mais do que a hereditariedade lhe ficou, já que não lhe foi dado gozar-lhe a presença nem sequer ouvir-lhe o nome, em obediência a uma deformada e doentia visão de moralidade e conveniência. Foi Dilsey, ainda, quem salvou da completa aridez afectiva esta última vergôntea, bastarda e mal amada, da família Compson, sempre com a mesma equanimidade e bondade, apesar da ingratidão e rudeza da rebelde jovem. Como frisa Olga Vickery, Dilsey representa a norma ética de que todos os membros da família se afastaram e, trabalhando com as circunstâncias em vez de contra elas, «creates order out of disorder» e recebe com a mesma calma «Caddy’s affair, Quentin’s suicide and the arrival of Caddy’s baby» (Vickery, 1987: pp. 309-10). Ao marido, Roskus, que lamenta a situação, diz ela: «Don’t you bother your head about her. I raised all of them and I reckon I can raise one more» (p. 20).

É possível que a cena que originou o romance tivesse como base reminiscências de brincadeiras infantis entre os irmãos Faulkner e a amiguinha Sally. Mas a simbologia que daí foi retirada pretendeu ir mais longe e atingir um carácter premonitório: Caddy/Estelle afastou-se, desprestigiou-se, abandonou o tão necessitado escritor consubstanciado no ser

tricéfalo Benji-Quentin-Jason: o resultado não podia deixar de ser funesto e o fruto não podia deixar de ser “doomed”. A figura de Miss Quentin é talvez a vingança retrospectiva de Faulkner face ao afastamento de Estelle; mas, inconscientemente, o escritor dotou-a da mesma coragem da mãe. Em 1933 Faulkner refere-se a Caddy como personagem destinada à perdição, quando fala em Dilsey cuidadosamente «scrubbing the naked backside of that doomed little girl» (p. 223). Podemos perguntar-nos por que é ela “doomed”, e a resposta talvez seja: porque uma mulher que é mais corajosa que os homens é inevitavelmente “doomed”. Assim, é dado a Miss Quentin o mesmo destino da mãe. Contudo, para além do factual existe o anímico, e a filha herda a coragem e o instinto de vida da mãe; talvez porque, entre as emoções que se degladiavam na mente do autor aquando da feitura do romance, ele já sabia que podia contar de volta com a sua “bela adormecida”. No final da obra (e do seu Apêndice) tudo se desmorona: Jason foi espoliado, a mãe morre, Benji é internado, e até Dilsey — que devia ser o futuro — está prestes a acabar. Porém, aquelas de quem nada mais nos é dito podem ser as triunfadoras: a conotação pejorativa da ligação a um “staffgeneral” alemão perdeu a actualidade, ficando só o brilho do «expensive chromium-trimmed sports car» e a visão de uma mulher serena com «a rich scarf and a seal coat, ageless and beautiful» (p. 231); quanto à filha de Caddy, a fuga de um ambiente doentio e decadente, mesmo com um parceiro pouco promissor, só pode ser vista como positiva.

O romance fica em aberto quanto à sorte das duas mulheres, aquelas que o próprio autor, numa entrevista com Cynthia Grenier em 1955, considerou “lost”: «It’s the tragedy of two lost women: Caddy and her daughter» (cf. Reed, Jr., 1987: p. 353). Mas, como nos contos de fadas, pode-se especular que as duas vieram a encontrar-se, casaram com príncipes encantadores e foram muito felizes. De todas as personagens do romance — pese embora o ressentimento do autor — são as duas as que mais merecem este final, que nem precisa de ser muito fantasioso para ser aceitável.

Treinada para ser «not good, but discreet» (Vickery, 1987: p. 306), a jovem Quentin rebela-se «like a clawing and spitting cat» (p. 222) e ganha a sua individualidade, livre finalmente da maldição dos Compson por meio do acto simbólico de descer a mesma árvore a que a sua mãe tinha trepado em criança. Abre-se uma nova era, prenhe de possibilidades, para aquela que nasceu sob o signo da derrota e da privação, aquela que a falta de amor tornou azeda e impermeável a qualquer afecto na esfera familiar. Um desgosto de amor é ainda amor e, se necessário, Quentin sobreviverá a qualquer desilusão amorosa muito mais facilmente do que

sobreviveu às condições adversas que a rodearam desde a infância. Também quanto a esta personagem há um possível e parcial paralelismo com *Wuthering Heights*, romance cuja subterrânea força explosiva parece “casar-se” bem com as emoções — ficcionais ou não — traduzidas pelo escritor americano.

Graças à jovem Quentin, *The Sound and the Fury* não é só tragédia: talvez porque «the fire was in her eyes and on her mouth» (p. 41), por um recurso de sobrevivência, repentista e impensado, rondando o “vaudeville”, ela deixa patente que a esperança é possível. Resta saber para quem é possível essa esperança, o que dependerá, certamente, da leitura que for feita da obra: será para o tipo de família já ultrapassado a que pertencem os Compson; para o Sul norte-americano; para os próprios Estados Unidos; ou para a humanidade em geral? Poderá ser também, talvez, apenas para o próprio William Faulkner.

As personagens femininas de Faulkner em *The Sound and the Fury* têm entre si tanta diversidade que não podem incluir-se numa única classificação como a que é dada às vezes às “Faulkner’s women” em geral. Para Sally R. Page, autora de uma obra com este título, as melhores mulheres de Faulkner têm «a greater commitment to the sustenance of life than do the men». O próprio Faulkner garante: «I would be sorry to think that my work had given anyone the impression that I held women in morally a lower position than men, which I do not» (cf. Tuttleton, 1977: p. 291). No entanto, a não inferioridade concedida por Faulkner às mulheres parece ficar-se realmente pelo nível moral, pelo estereótipo da “womanly woman” a que Dilsey pertence. Perante as lutadoras e rebeldes manifesta-se a sua célebre misoginia que, segundo Monique Nathan, «est l’héritage de générations qui ont professé l’horreur de la chair et fait de la femme l’un des pôles de leur démonologie» (p. 99).

A falta de compreensão entre os sexos tem levado o homem a reear os poderes ocultos da mulher que, embora inegáveis, lhe parecem inadmissíveis numa sociedade de que tem sido o dono e senhor. Na Idade Média, esse receio levou a perseguições à mulher como bruxa e agente de Satanás; mas, numa ambivalência que tem perdurado, o medo faz-se sempre acompanhar de uma tendência à veneração, tal como o ódio não está nunca muito longe do amor. Em «The Sole Owner and Proprietor» (título bastante sugestivo nesta circunstância), Joseph Blotner compreende que «the various poses he adopted consisted of cries for attention as well as protective masks» (p. 8). O que é afirmado quanto ao autor e ao seu mundo não deixa de ser acertado a respeito das suas personagens. As máscaras, como salientado por Roger Caillois, estão

sempre associadas ao medo, como defesa contra o medo e como meio de provocar o medo (Delumeau, 1978: p. 11). O tripartido alter-ego de Faulkner em *The Sound and the Fury* é um perfeito exemplo da convergência evolutiva a vários níveis e em diferentes estratos sociais e humanos: os três narradores, tão diferentes aparentemente, têm os mesmos sentimentos ambíguos de medo e veneração para com aquela que idolatram ou hostilizam, cada qual encoberto por uma máscara que a sociedade aceita como realidade.

248

Da leitura e ponderação deste romance fica-nos a convicção da complexidade do ser humano — incluindo Faulkner — e da ambiguidade dos seus sentimentos e atuações. Como frisa Watkins, «Faulkner is concerned primarily with the character's ability or inability to communicate love in language» (p. 185). Acontece que «loss of love is the central cause of decay in modern society» (Volpe, 1981: p. 104), o que universaliza a muito pessoal saga dos irmãos Compson e assegura a geral receptividade da obra.

O romance deixa muitas questões em aberto, e uma delas é a do destino das personagens femininas. Embora Faulkner tenha posteriormente apregoado que o futuro está nas mãos de Dilsey, o romance que escreveu não leva a essa conclusão, muito menos o supostamente explicativo Apêndice: Dilsey aparece-nos cega e com pouca esperança de vida, num ambiente social que não revela promoção para a sua família. Mrs. Compson que, na sua subserviência de mulher — «He's head of the house now. It's his right to require us to respect his wishes» (p. 166) — mantinha ainda uma ascendência forte sobre Jason e resumia o que restava da Casa Compson, é uma figura que desaparece, marcando o fim de uma época, de um tipo de sociedade e de uma forma de encarar os valores humanos e familiares. As duas personagens para quem pode ainda haver futuro na mente do leitor são precisamente as duas cuja tragédia o autor anunciou: aquela que aos olhos da sociedade provinciana se degrada e que «doesn't want to be saved» (p. 233), e a filha, que não espera por qualquer tipo de salvação da parte da família e abre o seu caminho para o mundo da melhor forma que as circunstâncias lhe permitem: entrando no jogo do tio, que simboliza a sua sociedade degradada e interesseira, ganha as armas com que espera vencer na vida, ou seja, o poder material. Este *volti subito* de romance picaresco desanuvia a tragédia mas mantém o travo amargo de desencanto que certamente era o do seu autor quanto às perspectivas de futuro para a sua terra e a sua classe social.

OBRAS CITADAS

- BLOTNER, Joseph  
 [1976], «The Sole Owner and Proprietor», in *Faulkner: Fifty Years after The Marble Faun*, Edited by George H. Wolfe, Alabama, The University of Alabama Press.
- DELUMEAU, Jean  
 1978, *Le Peur en Occident*, Paris, Fayard.
- FAULKNER, William  
 [1987], *The Sound and the Fury: an authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*, Edited by David Minster, New Yor, Norton.<sup>1</sup>
- MILLGATE, Michael  
 [1987], «*The Sound and the Fury*: Story and Novel».
- MINTER, David  
 [1987], «Faulkner, Childhood, and the Making of *The Sound and the Fury*».
- NATHAN, Monique  
 1976, *Faulkner*, Paris, Seuil.
- O'CONNOR, William van (ed.)  
 1972, *Seven Modern American Novelists — an Introduction*, Minneapolis, The University of Minñesota Press.
- REED, JR., Joseph W.  
 [1987], «Narrative Technique in *The Sound and the Fury*».
- TUTTLETON, James W.  
 [1977], «Combat in the Erogenous Zone: Women in the American Novel Between the Two World Wars», in *What Manner of Woman: Essays on English and American Life and Literature*, Edited by Marlene Springer, Oxford, Basil Blackwell.
- VICKERY, Olga W.  
 [1987], «*The Sound and the Fury*: A Study in Perspective».
- VOLPE, Edmond L.  
 1981, *A Reader's Guide to William Faulkner*, New York, Farrar, Strauss and Giroux.

<sup>1</sup> Todos os artigos incluídos nesta lista sem outras referências pertencem a esta edição.

WASSON, Ban

[1987], «Publishing *The Sound and the Fury*. Count No'Count: Flashbacks to Faulkner».

WATKINS, Floyd C.

1971, *The Flesh and the Word*, Nashville, Vanderbilt University Press.