

A questão do suicídio em *O som e a fúria*

Qui-Phiet Tran¹

Tradução e Apresentação:
Willian André²

Apresentação

A tradução inédita que ora apresentamos consiste em um ensaio publicado em 1987 por Qui-Phiet Tran no *New Orleans Review*³. Nascido no Vietnã em 1937, Tran é Professor Emérito na Schreiner University (Texas, Estados Unidos), e atua como crítico literário e tradutor. Para além de seus trabalhos com literatura e cultura norte-americana, o pesquisador é um grande disseminador da literatura vietnamita no ocidente, por meio de inúmeros *reviews*, artigos críticos e traduções de obras de seu país de origem. O tema da morte voluntária, nessa área, também lhe interessa de alguma forma, como sugere o título da conferência “Suicide, Resistance, and Man’s Fate in Nguyen Du’s *The Tale of Kieu*”, proferida em 1988 na Modern Language Association. Em se tratando de William Faulkner, especificamente, para além do presente ensaio e de inúmeros outros trabalhos sobre o autor, Tran publicou o livro *The French and Faulkner: The Reception of William Faulkner’s Writing in*

France and Its Influence on Modern French Literature (1977, University of Texas), o que faz de Faulkner uma constante em seus interesses de estudo.

Em “A questão do suicídio em *O som e a fúria*”, o pesquisador se concentra especificamente na segunda seção do romance mais celebrado do escritor norte-americano. O conhecido trecho, narrado por Quentin, primogênito da família Compson, apresenta uma série de divagações do personagem – que muitas vezes se embrenha em fluxos de consciência – e retrata seu último dia de vida, que culmina no suicídio por afogamento previamente planejado. Para abordar o autoaniquilamento do jovem, Qui-Phiet Tran parte da premissa de que não é possível chegar a respostas últimas e plenamente satisfatórias, assim como não é aconselhável empreender uma leitura unilateral, baseada em uma perspectiva teórico-crítica específica. Essa premissa ecoa a visão de A. Álvarez, que, dezesseis anos antes da publicação do presente ensaio, trazia ao campo dos estudos sobre a morte voluntária

¹ Professor Emérito na Schreiner University (Texas, Estados Unidos). Contato: qp.tran08@gmail.com.

² Professor Adjunto na UNESPAR. Doutor em Estudos Literários pela UEL. Contato: willianandre@hotmail.com.

³ Fundado em 1968, e vinculado à Loyola University, em New Orleans, Estados Unidos, o *New Orleans Review* é um periódico norte-americano bem conceituado que publica regularmente estudos sobre literatura, e também sobre outras artes, como fotografia e cinema.

ria o seminal *O deus selvagem: um estudo do suicídio*.

O livro de Alvarez é mencionado rapidamente por Tran⁴, justamente para enfatizar seu argumento sobre a impossibilidade de conclusões. Recuperemos algumas das palavras iniciais de *O deus selvagem*: “Nenhuma teoria será capaz de desvendar um ato tão ambíguo e de razões tão complexas quanto o suicídio” (ALVAREZ, 1999, p. 12); e, logo adiante: “Não ofereço soluções. Na verdade, não acredito que elas existam, já que o suicídio significa coisas diferentes para pessoas diferentes” (ALVAREZ, 1999, p. 13). É justamente esse o ponto de partida de Tran, que, por consequência, elabora uma análise em forma de mosaico, procurando perscrutar a condição psicológica de Quentin e seu ato derradeiro sob diversos ângulos.

Por meio de um desenvolvimento consistente e bem acabado, o autor consegue, em poucas páginas, dar forma a esse mosaico suicidológico investigando, primeiro, os conflitos de Quentin com o tempo. Depois, passando à observação da condição psicológica do personagem (sua “dolorosa ferida psíquica”, conforme palavras que ele empresta de Cleanth Brooks), Tran evidencia a dubiedade de se aplicar a antinomia “racional x irracional” à situação do suicida analisado. Em oposição a essa perspectiva logicista, o autor opta pelo caráter individual do suicídio, segmentando-o em três momentos que encerram o ensaio. No primeiro deles, é analisado o conflito entre inconsciente e consciente

que domina a subjetividade de Quentin em seu último dia de vida. O segundo desemboca na motivação idealista que o personagem alimenta sobre o autoaniquilamento, e ao mesmo tempo, na agressão simbólica que o ato representa para ele. Por fim, na esteira desse último tópico, Tran propõe um diálogo entre o suicídio de Quentin e o ensaio “Luto e melancolia”, de Freud. Para além de Freud, Alvarez e Brooks, o percurso traçado pelo autor convoca ao diálogo outros nomes expressivos, tais como Henri Bergson, Albert Camus e Karl Menninger.

Chama atenção de forma especial a parte inicial do ensaio, que aborda o problema do tempo: a despeito do notório ensaio de Sartre sobre o tema em questão em *O som e a fúria*⁵, Tran entabula conversa com Bergson. Sobre o suicídio de Quentin, Sartre (2017, p. 370) escreve:

O futuro suicídio que cria uma densa sombra no último dia de Quentin não é uma possibilidade humana; nem por um segundo passa pela cabeça de Quentin que ele poderia *não* se matar. [...] Não se trata de uma *realização*, e sim de uma fatalidade; ao perder seu caráter de possibilidade, ele deixa de existir no futuro: ele já é presente, e toda a arte de Faulkner pretende nos sugerir que os monólogos de Quentin e sua última caminhada *já são* o suicídio de Quentin.

A essa interpretação quase fatalista proposta por Sartre (e que corrobora sua visão sobre o “tempo decapitado” no romance), Qui-Phiet Tran, com o suporte de Bergson, objeta que, na verdade, as re-

⁴ Trata-se de um procedimento padrão empregado pelo autor do ensaio, que, operando sob o princípio da concisão, faz apenas rápidas menções a seus referenciais teórico-críticos ao longo de todo o texto.

⁵ Na verdade, Sartre é mencionado rapidamente no ensaio, mas trata-se de uma menção breve que nada tem a ver com o ensaio a que nos referimos: “Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade na obra de Faulkner”.

flexões e sentimentos do personagem com relação ao tempo são oscilantes: apesar da percepção predominante do tempo “como um câncer que rapidamente desintegra e devasta sua vida”, e que acaba se tornando uma “hemorragia incontrollável”, há momentos em que, de alguma forma, ele se sente atraído pela vida. A conclusão do impasse, todavia, já havia sido anunciada no primeiro parágrafo da seção do suicida, por meio dos ecos das palavras de seu pai: “Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada” (FAULKNER, 2004, p. 73).

Ao cabo desta rápida apresentação, vale a pena retomar e enfatizar a interpretação plurissignificativa de Qui-Phiet Tran como um dos principais méritos de seu ensaio. Vivemos tempos em que a morte voluntária, aliada à depressão (“doença” maior de nossa era), se tornou pauta permanente de campanhas de prevenção e afins. Ao mesmo tempo, e de forma até certo ponto incoerente, prevalece um cerceamento sobre “como” o tema em questão pode ser abordado – o que, inevitavelmente, aponta para a preservação da unilateralidade interpretativa e do tabu. Em oposição a essa visão reducionista, concordando com Camus – para quem o suicídio é um ato extremamente individual – e com Alvarez – para quem as respostas acerca do autoaniquilamento sempre quedarão insuficientes –, Tran já nos alertava, em 1987, que o assunto é bem mais complexo e delicado do que faz parecer o senso comum, e que nossa

melhor alternativa para abordá-lo continua sendo a da abertura para várias interpretações simultâneas, sem pretender encontrar soluções para um problema que, encarcerado em seu “mundo fechado”, continua pairando além de nosso alcance.

Nota de tradução: julgamos pertinente registrar aqui, antes de adentrar o texto de Qui-Phiet Tran, algumas observações de ordem mais “técnica” relacionadas à nossa tradução do ensaio: i) das obras citadas literalmente pelo autor, tivemos acesso a algumas traduções oficiais veiculadas em língua portuguesa (é o caso do romance de Faulkner, e dos ensaios de Bergson, Alvarez e Camus); nesses casos, as traduções usadas aqui correspondem às edições brasileiras ou portuguesas relacionadas ao final do arquivo, na lista de referências. Quando não foi possível encontrar uma tradução em língua portuguesa, oferecemos nossa própria tradução (Brooks, Bleikasten, Faber e Menninger); para este segundo conjunto, as edições que aparecem na lista de referências são exatamente aquelas usadas por Tran. ii) devido ao estilo claro e objetivo do autor, procuramos evitar ao máximo a inserção de notas de rodapé. Sobre essas, aparecem discriminadas como NA (Notas do Autor, correspondentes àquelas originalmente inseridas por Qui-Phiet Tran em seu texto) e NT (Notas do Tradutor, de nossa autoria, quando julgamos proveitoso inseri-las). iii) por fim, a lista de referências apresentada ao final contém todas as

obras citadas pelo autor, com o acréscimo de um último título que não comparece na versão original do ensaio: o texto de Sartre figura na lista de referências somente por-

que o citamos em nossa apresentação (é importante deixar claro que não se trata de uma referência utilizada por Tran).

A questão do suicídio em *O som e a fúria*

Qui-Phiet Tran

Críticos que escrevem sobre *O som e a fúria*, particularmente sobre a seção de Quentin, parecem encontrar problemas para passar dois obstáculos. O primeiro consiste em exaurir todos os assuntos presentes na seção e articular seus pensamentos sobre esses assuntos. Novas ideias, pensamentos, sentimentos e associações relacionadas continuam brotando a cada nova leitura, e vão se desdobrando em significados ainda mais novos, até o leitor se sentir sufocado e confuso. Conforme o comentário de Cleanth Brooks (1963, p. 326)⁶ sobre a história de Quentin, ela é “tão privada que chega a ser quase incompreensível”. De fato, quem escreve sobre Quentin precisa realizar uma tarefa dupla: analisar a psique extremamente complexa do personagem e, ainda, registrar suas próprias reações psicológicas, igualmente complexas. Em ambos os casos, envolve-se mais com a análise de uma impressão das mais indescritíveis do que com um estudo crítico da matéria literária. E o segundo obstáculo parece praticamente insuperável: o ato do suicídio, com seus motivos complexos e ambíguos, desafia qualquer tentativa de esclarecimentos e definições precisas. Ele é inex-

pugnável não apenas para os observadores, mas também para o próprio sujeito. E, no caso de Quentin, um personagem de complexidade e paradoxo extremos, o suicídio só pode significar um inesgotável assunto para estudo.

Essa última observação mostra a impossibilidade de se adotar uma única linha de pensamento ou uma teoria fixa para analisar a mente de Quentin, principalmente os motivos de sua autodestruição. Para mim, a mente do personagem proíbe qualquer interpretação definitiva, porquanto tão estranha, anormal, complexa e paradoxal. A psicanálise pode ajudar a explicar o amor incestuoso que ele nutre por Caddy, mas não consegue explicar sua preocupação excessiva com o tempo e a eternidade. Apesar de ser óbvio, como observa Brooks (1963, p. 327), que Quentin é um puritano “apaixonado por uma noção de virgindade”, também é verdade que ele está apaixonado pelo corpo de Caddy, e que ele é um grande escapista, um sensualista, e um amante da vida, tudo ao mesmo tempo. O tema central de *O som e a fúria*, parece-me, é esse conflito inexorável entre vida e morte, entre moralidade e paixão, entre consci-

⁶ NT: Tran empregou, em seu ensaio, um padrão de citações que prevê a inclusão das referências bibliográficas em notas de rodapé, e não ao final do texto. Assim, como é o caso aqui, a referência do estudo de Brooks foi fornecida, no original, em nota. A fim de adequação ao padrão desta publicação, manteremos o costumeiro formato de citação autor-data-página entre parênteses no próprio corpo do texto, fornecendo a referência completa ao final do artigo. Em casos como esse, optamos por não reproduzir as notas referências elaboradas por Tran.

ciência e o inconsciente, entre o superego e o ego, que dilacera a mente e a alma de Quentin, e é responsável por sua morte.

Presenciamos esse conflito logo no início de sua seção. O mais notável aqui é a percepção aparentemente ambígua que ele tem do tempo. Apesar de lermos sobre sua batalha já perdida contra o tempo, e sobre sua preparação para aceitar a consequência da derrota – a morte –, inconscientemente Quentin ainda se sente atraído pela vida. No momento em que ele está prestes a se dirigir ao Rio Charles para se afogar, ou seja, para acabar com o tempo, ele percebe que “eu estava no tempo de novo, ouvindo o relógio” (FAULKNER, 2004, p. 73). Estar no tempo de novo significa que Quentin não pode morrer, tendo que retornar a seu mundo real de sofrimento e angústia, que ele tanto ama quanto odeia. A visão contraditória do personagem sobre o tempo, e sua resultante atitude ambivalente para com a vida e a morte, podem ser vistas ainda em outro trecho da parte inicial da seção. Enquanto está preparando seus rituais de suicídio – tomando banho, se barbeando e passando iodo no polegar –, ele fica curiosamente envolvido por uma sombra que se move para a frente e para trás na varanda, como se fosse a figura da morte (FAULKNER, 2004, p. 78). Mas, alguns minutos depois, quando a sombra desaparece, ele está simbolicamente no tempo de novo, parado ao sol e escutando as batidas do relógio, como se estivessem celebrando seu retorno à vida

(FAULKNER, 2004, p. 80).

Esses dois exemplos tipicamente ilustram a tensão causada pelas percepções do personagem sobre a dialética da vida e da morte no tempo. De uma forma surpreendentemente bergsoniana, essa tensão temporal se relaciona à oposição entre instinto e inteligência, entre sentimento e pensamento, entre o inconsciente e o consciente. No entanto, a decisão suicida de Quentin não é tão impulsionada por esses fatores conflitantes quanto pelo poder destrutivo de seu intelecto. Distinguir, pensar, filosofar são marcas do conhecimento e da cultura, mas essas marcas mostram dor e angústia – que, no caso de Quentin, só podem levá-lo à morte.

Em seus momentos de consciência, sua percepção do tempo é carregada de pensamentos filosóficos. O tempo, para ele, é matemático, o tique-taque do relógio, de cujas inexoráveis leis de progressão, declínio e morte ninguém consegue escapar. Mesmo “Cristo foi erodido pelos estalos mínimos de engrenagens minúsculas” (FAULKNER, 2004, p. 74). Quentin percebe também o caráter ilógico, paradoxal, absurdo desse tipo de tempo. Ao visitar um joalheiro, ele vê os relógios da loja contradizendo um ao outro, disputando estupidamente como “grilos na grama em setembro”. Sem vida, esgotados como “um pântano drenado em dezembro” (FAULKNER, 2004, p. 82). O tempo é, em suma, sem sentido, ou o único sentido que ele pode reivindicar para si é sua “afirmação redonda e idiota” (FAULKNER, 2004,

p. 120). De maneira mais trágica, conforme o dia vai chegando ao fim, o tempo já não é mais visto pelo personagem como uma entidade que existe fora dele e da qual ele é um observador, mas se torna uma força em seu interior, como um câncer que rapidamente desintegra e devasta sua vida. Essa subjetivação do tempo marca o fim da batalha de Quentin contra ele, que agora o absorveu e extinguiu por completo. No final do dia, ele se torna fascinado pela imagem do tempo como um trem gemendo, exausto, mas continuando a avançar como uma hemorragia incontrolável (FAULKNER, 2004, p. 84, 85, 116). Essa metáfora é recorrente nos momentos em que ele sente que a atração da morte é irresistível. Na cena da menina italiana, onde a imagem de Caddy é mais obsessiva, Quentin alucina sobre o pássaro (um símbolo de vida para ele) cujo assobio cessa repentinamente, “como se cortado por um golpe de faca” (FAULKNER, 2004, p. 131). Quando chega ao rio em que vai se afogar, ele se lembra de quando ficava escutando os cachorros de Louis Hatcher uivando e do som de sua corneta, e é apanhado em um paroxismo que o compele a repetir o longo, prolongado, exaustivo e onomatopéico “HuUuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu” (FAULKNER, 2004, p. 111). Os efeitos do tempo sobre Quentin são completamente devastadores. Começando como uma aflição destruidora, como se fosse um câncer, ele finalmente se torna uma hemorragia incontrolável que drena a vida do rapaz.

O desespero do personagem com relação ao tempo e seu conseqüente suicídio provêm, conforme sugerem as observações anteriores, da natureza exploratória do tempo. Esse tipo de tempo, por conta de seu historicismo implacável, aprisiona o homem no espaço, impõe conformidade sobre ele, e o furta de criatividade e liberdade para construir seu próprio destino. Quentin é uma vítima desse tipo de tempo. Apesar de inteligente e rebelde, ele não consegue desafiar esse determinismo temporal, por se tratar da herança ou da fatalidade do homem: “não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo [o tempo]. Porque jamais se ganha batalha alguma”, diz o pai de Quentin ao simbolicamente entregar seu relógio ao filho (FAULKNER, 2004, p. 73). Tentando, sem sucesso, quebrar o mesmo relógio, mas rejeitando essa herança ancestral, o personagem realiza o ato simbólico de passar adiante esse fardo do tempo humano, “que vai embranquecer seu cabelo do dia para noite”, ao deixar o relógio para Shreve no fim da seção.

O suicídio de Quentin não deve nos levar a crer que, do começo ao fim, ele busca salvação apenas no vazio. Em vez disso, antes de optar pelo ato como uma última saída, ele tenta colocar outro tipo de tempo – que Bergson chama de duração – contra o tempo mecânico. Como a teoria de Bergson sobre o tempo é muito complexa, me limitarei a aplicar apenas o que é necessário para nossa compreensão da preocupação de Quentin com o tipo de tempo que pode lhe proporcionar o

alívio da opressão do tempo convencional. De acordo com o filósofo francês, a existência, ou o tempo real, é uma unidade orgânica crescente composta por momentos que se interpenetram e continuamente fluem de um para o outro. Dessa forma, o tempo não é dividido em componentes separados e distintos como passado, presente e futuro, mas trata-se de um fluxo único e indivisível que perdura e muda sem cessar, como o fluxo de um rio. Para ilustrar esse tempo heterogêneo, qualitativo e fluido em oposição ao tempo do relógio, homogêneo, quantitativo e espacializado, Bergson fala da forma como percebemos uma sinfonia. Nós não a percebemos como um número de notas separadas e independentes colocadas lado a lado no espaço, mas como um todo indivisível cujas partes constituintes fundem-se umas nas outras, proporcionando-nos uma impressão emotiva única. Ao associar nossa experiência com o tempo real à experiência de uma melodia, Bergson ressalta a importância da afetividade e da intuição sobre a ordem intelectual, porque esta última, quando empregada, destrói a vitalidade da realidade com sua dissecação fria. Para realmente existirmos e sermos livres, enfatiza Bergson, deveríamos renunciar o tempo medido pelo relógio e o intelecto, e voltar para o tempo vivido dentro de nós mesmos, ou seja, a duração⁷.

Não é difícil encontrar exemplos na seção de Quentin que mostram sua preocupação, ainda que inconsciente, com a duração como uma

forma de afirmar a vida. O primeiro encontro do personagem com a duração, conforme sugerido anteriormente, ocorre quando ele para sob o sol, depois de matar aula no início da manhã, e descobre um pardal inclinando a cabeça para ele. Enquanto ele luta subconscientemente contra seus obscuros pensamentos suicidas, a curiosa aparição dessa criatura viva deve ser interpretada como uma tentação à vida. A visão em *close-up* do pássaro revela sua fascinação pela vida: “Primeiro ele me olhava com um olho, e zás! virava o outro, a garganta latejando mais rápido que qualquer pulso” (FAULKNER, 2004, p. 76, grifos meus). E então, repentinamente, “Começou a dar a hora cheia”, como se para celebrar seu retorno à vida.

O segundo exemplo é um contato direto com o tempo real à maneira bergsoniana. As principais características do tempo real – qualidade, heterogeneidade, interpenetração – são reveladas na descrição subsequente dos sentimentos de Quentin sobre as batidas do relógio: “Demorou algum tempo até a última batida parar de vibrar. Ela permaneceu no ar, *mais sentida que ouvida*, por um bom tempo” (FAULKNER, 2004, p. 76, grifos meus). As badaladas provavelmente consistem no motivo mais importante da duração na seção do personagem. A cada vez que está envolvido em um ato de viver, como comer, parar sob o sol ou sobre sua sombra, ele escuta as notas do relógio soarem e fica excitado. Mesmo em sua última hora, quando salta do bonde para caminhar até o

⁷ NA: Os conceitos de tempo e duração de Bergson estão incorporados na maioria de seus escritos. Seu tratamento detalhado do assunto, todavia, pode ser encontrado em *Time and Free Will*, trans. F. L. Pogson (London: George Allen & Unwin, 1910); *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (London: George Allen & Unwin, 1911); e *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (London: MacMillan, 1911).

o rio, ele ainda sente que “as notas se sucediam como ondas concêntricas numa poça d’água e passavam por mim e seguiam em frente” (FAULKNER, 2004, p. 166).

O contato de Quentin com o tempo real, todavia, não dura muito. As badaladas são ouvidas muitas vezes, mas, assim como o pássaro cujas notas são cortadas pelo golpe de uma faca invisível (uma representação simbólica da duração perdida e da morte do personagem), elas logo diminuem e se encerram. Ao contrário da teoria de Bergson, a busca de Quentin por salvação no tempo real é mais um desejo inconsciente ou uma reação fisiológica do que um ato consciente. Ao caminhar até o sol e escutar as batidas, ele observa, enquanto sente “os músculos da nuca”, que “quando a gente não quer fazer alguma coisa o corpo tenta levar a gente a fazer a coisa sem se dar conta” (FAULKNER, 2004, p. 80). Seu anseio pela vida, penso eu, é um instinto cego que assume o controle quando sua vida física está em perigo, e não tanto uma indicação de autoafirmação ou livre arbítrio à maneira bergsoniana. Isso explica por que os momentos de tempo real que ele vivencia são muitos, mas também muito curtos – não o ajudando, portanto, a conter o poder destrutivo do tempo mecânico.

Essa análise mostra que Quentin não consegue encontrar salvação em qualquer tipo de tempo. Apesar de o tempo do relógio ser humano, porquanto associado com a vida dos homens, com o destino, e, no caso de Quentin, com uma experiência

ao mesmo tempo doce e amarga, ele é mortalmente destrutivo. Ainda que o personagem eventualmente flutue para uma duração aparentemente real, usando palavras de Bergson (1988, p. 159), ele “é agido” por seu instinto e inconsciente mais do que age. Para além desses dois tipos de tempo, em sua última tentativa de permanecer no mundo temporal e salvar seu passado, ele desacelera, congela e eterniza o tempo. Sua seção abunda em imagens-chave repetitivas que sugerem a detenção do tempo, como a gaivota pairando no meio do ar, as águas silenciosas do rio, a truta imóvel, a poeira leve sobre as sombras da escada, o sono. Mais significativa ainda é sua fascinação com a imagem do “inferno” emparedada “pela chama limpa”, que sugere um mundo eterno do qual ele deseja escapar com Caddy para perpetuarem seus pecados juntos (FAULKNER, 2004, p. 112, 143). Apesar de Quentin ter descoberto um tipo de tempo que não é submetido à mudança caracterizada pelo tempo convencional, falta a ele uma qualidade importante: criatividade. Trata-se de um tempo irreal e improdutivo em um mundo irreal e improdutivo, que Bergson compararia à morte. Para Quentin, o suicídio é uma solução lógica para seu problema com o tempo.

Ainda que essa busca do personagem por salvação revele o que Sartre chamaria de má-fé, ela deveria fornecer ao rapaz algum tipo de consolo sob a ilusão de ser salvo da danação eterna – algo que ele abomina imensamente. Embora sua

percepção do tempo seja trágica, trata-se apenas de uma noção filosófica abstrata demais para obrigá-lo a tirar a própria vida. Suas filosofias sobre o tempo não são tanto as de um pensador sério, mas sim de um jovem apaixonado que se torna enfeitiçado por uma metafísica pessimista quando a vida já não faz mais sentido para ele. Falar sobre a tirania do tempo, para ele, é outra forma de justificar sua intenção suicida e evitar a censura de sua família – e, talvez, da sociedade (há pouca razão para as pessoas serem duras com ele, já que ele herda essa filosofia do tempo de seus ancestrais!). O que mais contribui para a morte de Quentin, usando palavras de Brooks, é a “dolorosa ferida psíquica”, tangível e constantemente sentida, enraivecida dentro dele. Ao estudar o suicídio do personagem, portanto, faz-se importante considerar de perto sua perspectiva psicológica. Como qualquer outro suicídio que acontece na vida real, o de Quentin brota de motivos psíquicos muito complexos. Embora tenhamos a sorte de tirar proveito de impressionantes resultados de pesquisas sobre o suicídio, deveríamos evitar aplicá-los aleatoriamente ao personagem de Faulkner. Conforme alerta A. Alvarez (1999, p. 127), as teorias apenas desvendam os motivos, mas dizem pouco sobre o que “significa ser suicida, ou sobre como se sente um suicida”. Entender o problema de Quentin, portanto, pressupõe não tanto uma análise lógica, mas uma verdadeira comiseração, ou, mais importante, a necessidade de

se colocar em sua situação.

Para alguns leitores, tanto o incesto quanto o suicídio do personagem podem parecer irracionais. Sendo herdeiro de uma tradição que muito estima a honra e a virtude, espera-se que ele leve uma vida normal livre de tais pecados mortais. Como outros homens de Harvard, ele também deveria viver conforme as expectativas de sua família, por conta do grande investimento que ela fez em seu futuro. Mas o ato de Quentin não deveria ser pintado em preto e branco como racional ou irracional. Em seu último encontro com o Sr. Compson, ao final da seção, quando o último desafia o filho a justificar seu plano de destruir a própria vida por causa de Caddy, ele diz que “ninguém sabe o que eu sei” (FAULKNER, 2004, p. 172). Claramente, a visão que o personagem tem do suicídio como uma questão puramente pessoal, pela qual apenas o indivíduo é responsável, lembra o argumento de Albert Camus de que o autoaniquilamento é um problema do coração, um mundo fechado com sua própria lógica: “Um gesto desses”, explica ele, “se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra” (CAMUS, 2010, p. 18). A autodestruição de Quentin é o resultado de seu percurso por um longo e lento processo interno agonizante, no qual cada detalhe, fator e incidente se encaixa, levando-o ao ato final.

Incidentes que podem parecer triviais ao leitor assumem importância enorme para o personagem e contribuem para sua decisão. Deta-

lhes como a calcinha de Caddy manchada de lama, o beijo dela em Dalton Ames, a recusa dela de revelar o nome de seu amante, a menstruação das mulheres, a madressilva (um símbolo da defloração de Caddy?), e a história de Versh sobre a automutilação de um homem, uma vez tendo impregnado a mente de Quentin, assumem uma natureza obsessiva e se tornam motivos primários para sua autoimolação. Importa aqui não apenas a lógica do coração humano, mas também o terrível poder do inconsciente, formado pelo acúmulo de impressões, insignificantes mas obsessivas, e de sua livre associação, que eventualmente se transforma em uma única linha de raciocínio dominando completamente a mente de uma pessoa⁸. Por não conseguir suportar a perda de sua irmã, qualquer coisa que o faça lembrar dela e do relacionamento que eles tinham mergulha-o em momentos delirantes. O frenesi mais longo irrompe quando ele retorna pela última vez a seu quarto para tentar limpar as manchas de sangue (um símbolo da virgindade perdida de Caddy?) em suas roupas com a gasolina de Shreve. A passagem abaixo – são citados aqui apenas os trechos em itálico –, que descreve a débil consciência de Quentin, consiste na rendição mais fascinante da demência do rapaz. Não há aqui qualquer ordem, sequência ou pensamento. É tudo uma confusão de palavras, frases e metáforas estranhas que fazem sentido apenas para ele:

o primeiro carro da cidade uma

menina Menina é o que Jason não suportava cheiro de gasolina o enjoava depois ficou mais irritado do que nunca porque uma menina Menina não tinha irmã mas Benjamin Benjamin filho do meu doloroso se eu tivesse mãe para poder dizer Mãe Mãe [...] vindo na escuridão rápida apenas seu próprio rosto nenhuma pena quebrada a menos que duas delas mas não duas assim indo para Boston na mesma noite então meu rosto o rosto dele por um instante cruzando o estrondo quando emergindo da escuridão duas janelas acesas num estrondo rígido rápido somem o rosto dele e o meu só eu vejo vi se vi não adeus o abrigo vazio de comer a estrada vazia no escuro em silêncio a ponte subindo no silêncio escuridão sono a água tranquila e rápida não adeus [...] mãos enxergam tocando na mente Tateando invisível porta Porta agora nada mãos enxergam [...] e no entanto os olhos sem ver apertados como dentes não desacreditando duvidando até mesmo a ausência de dor canela tornozelo o longo fluxo invisível do corrimão da escada onde um passo em falso na escuridão cheia de sono de pai mãe Caddy Jason Maury porta não tenho medo só mãe pai Caddy Jason Maury indo tão à frente dormindo vou dormir profundamente quando eu porta Porta porta [...] mãos enxergam dedos mais frescos invisível garganta de cisne onde menos que a vara de Moisés o copo toque hesitante não tamborilando esguia fresca garganta tamborilando esfriando o metal o copo cheio transbordando resfriando o vidro os dedos vermelhos o sono deixando gosto de sono úmido no silêncio prolongado da garganta (FAULKNER, 2004, p. 167-168).

Como o suicídio de Quentin não é monisticamente motivado, o papel do inconsciente não deve ser exage-

⁸ NT: Ainda que Tran faça apenas uma rápida menção ao estudo de Alvarez, parece inevitável, aqui, uma associação com as reflexões apresentadas em *O deus selvagem* sobre o “mundo fechado do suicídio”, possuidor de sua própria lógica, irresistível, incontestável, e inapreensível para aqueles que se situam para fora dele (cf. ALVAREZ, 1999, p. 127-128).

rado. Apesar dos acessos maníacos, ele consegue, em geral, manter um comportamento são. Sua autodestruição nos atinge como um plano requintadamente executado, e seus monólogos têm traços de lucidez e perspicácia. Nas palavras de M. D. Faber (1967, p. 41), para entender um ato suicida que ele vê como parte integrante do “estilo de vida” do indivíduo, devemos entender a “dinâmica motivacional” por trás desse ato. Em outras palavras, ao realizar sua morte voluntária, o indivíduo deseja advogar certo valor pessoal (Faber o chama de “Autoconceito”), geralmente sublime a seus olhos. Karl Menninger (*apud* FABER, 1967, p. 48) explica a ideia de forma brilhante: “Matar a si próprio [...] é reter a ilusão de ser onipotente. Tais fantasias onipotentes [...] pressupõem ou assumem a certeza de uma vida futura, uma reencarnação – de modo que o suicídio não é, na interpretação consciente da vítima, uma morte real”. Nada é mais relevante para a situação de Quentin do que essa observação. Conforme revela seu último monólogo, como muitos dos heróis trágicos de Shakespeare que cometem o autoaniquilamento, ele deseja que sua morte seja uma forma de “apoteose”, um ato de autossублиmação: “E vou olhar para baixo e ver meus ossos murmurantes e a água funda como o vento, [...] e muito tempo depois não dá para distinguir nem mesmo os ossos sobre a areia deserta e inviolável” (FAULKNER, 2004, p. 77). Ao rejeitar sua carne pecadora, identificar-se com a Natureza indestrutível e

e imaculada, e visualizar – empregando a expressão de André Bleikasten (1976, p. 140) – seu “destino póstumo”, o herói de Faulkner contempla sua imortalização em um pós-vida eterno.

Mas seu suicídio não deve ser visto como inteiramente idealista. Na melhor das hipóteses, ele é uma forma de narcisismo; na pior, um ato de agressão. Ao se matar, Quentin projeta sua culpa e raiva em Caddy, perturbando-a, fazendo-a sofrer; em resumo, ele a transforma em vítima, e a si próprio em perseguidor. A morte, para ele, é uma forma de se vingar, de dizer à irmã que ele não pode ser facilmente esquecido, e que ela lamentará por tê-lo negligenciado. Escolhendo morrer, ele quer buscar também uma união permanente, algo como um incesto espiritual com Caddy – depois de sua tentativa de cometer o incesto carnal com ela ter falhado. Não é de surpreender que, à medida que seu dia vai chegando ao fim, ele se torne tão obsessivamente preocupado com a imortalidade. Primeiro ele deseja fugir com ela para um eterno inferno “em meio à reprovação e o horror”, depois quer “isolá-la do mundo barulhento”; e então, finalmente, ele visualiza seus “ossos murmurantes” – murmurando palavras de amor para sua irmã. Resumindo, o suicídio de Quentin não é um ato de desistência de seu eu e de sua Caddy; é uma tentativa de imortalizar sua união incestuosa. Compreendemos, assim, por que ele se preocupa obsessivamente com seu renascimento e abre mão de sua postura ateísta precedente, tornan-

do-se tão “religioso” ao fim da seção: “E talvez quando Ele disser Levantai-vos os olhos subam à superfície também, do fundo tranquilo do sono, para contemplar a glória” (FAULKNER, 2004, p. 112).

Demais evidências da inclinação narcisista que leva o personagem à morte podem ser interpretadas à luz da psicologia freudiana. Freud distingue dois tipos de reação à perda do objeto amado – luto e melancolia – em seu ensaio seminal sobre o suicídio que leva o mesmo título. Ele mostra que o ego tenta compensar a perda do objeto identificando-se com ele, ou incorporando-o em si mesmo. Mas enquanto no luto normal o sujeito consegue retornar renovado e livre do objeto depois que se completa o trabalho, na melancolia ele fica esvaziado e exausto, porque o objeto perdido ainda está em suas costas – como o pai de Hamlet, clamando por vingança. Atormentado tanto por suas autorreprovações pela perda do objeto amado quanto pela hostilidade por este continuar a persegui-lo, o sujeito se vinga tentando destruir o objeto, que nada mais é do que ele mesmo.

Como sugere a teoria de Freud, Quentin é muito mais um caso típico de melancolia do que de luto normal. Os fantasmas de Caddy e dos outros Compson não retornam suaves e apoiadores, como na poesia romântica⁹, e tampouco é permitido ao ego do rapaz um único momento de paz após o término do luto. Em vez disso, continuamos a encontrá-lo em um pesadelo sem fim, cada objeto amado represen-

tando para ele uma fonte de dor – Benjy e a Sra. Compson: culpa e remorso; Jason: incompreensão e inveja; Sr. Compson: severidade áspera. Mas a perseguidora mais implacável de Quentin é Caddy, o principal objeto de sua melancolia. Sua obsessão por ela é tão poderosa que ele praticamente não consegue tirá-la da cabeça. Até mesmo sua duplicação narcisista – que, segundo Freud, traria alívio ao ego ferido – o exaure. No episódio da menina italiana, ele visualiza sua unificação erótica com a irmã, cujo sangue ele confunde com o seu próprio – “*Ah o sangue dela ou o meu sangue Ah*” (FAULKNER, 2004, p. 130) –, mas a tentativa é abortada por causa da rejeição dela. O sangue, uma metáfora ambivalente na seção de Quentin, designando tanto os laços de parentesco quanto a sexualidade, sugere também a exaustão de seu ego, conforme é revelado em sua luta com Gerald Bland, em que ele apanha e sangra. Mas o exemplo mais arrebatador do ego masculino esvaziado no sentido freudiano é o estupro fantasiado da mãe de Dalton Ames reencarnada como Quentin: “Se eu pudesse ser a mãe dele deitada corpo aberto levantado rindo, segurando o pai dele com minha mão impedindo, vendo, vendo o morrer antes de viver” (FAULKNER, 2004, p. 77). Aqui, a destruição do ego masculino é completa. Ele não está apenas morto; está também dessexualizado.

* * *

⁹ NT: A menção à poesia romântica, aqui, é consideravelmente vaga, não sendo possível determinar se o autor possuía algum modelo específico em mente.

Em entrevistas, quando questionado sobre qual ele considerava seu melhor livro, Faulkner respondeu que era *O som e a fúria*, porque “me causou a maior angústia, a maior complicação”, e porque “falhou tragicamente e da maneira mais esplêndida”¹⁰. Apesar de discutir o romance em geral, é evidente que o autor tinha a seção de Quentin em mente, a julgar por esses padrões rigorosos. O segundo capítulo é, de longe, a parte mais difícil, mais angustiante e mais esplêndida do livro.

O problema de Faulkner com *O*

som e a fúria é remanescente de um fenômeno parecido, bastante comum entre seus críticos. Após mais de meio século, os estudiosos ainda consideram o romance problemático, e suas interpretações continuam a ser diversas, controversas, originais e estimulantes. A declaração de Faulkner – talvez a confissão mais sincera, tocante e importante já feita por um escritor – confirma uma realidade que tem chamado a atenção dos críticos modernos: a inter-relação entre leitor e autor, ambos envolvidos na dolorosa tarefa de criar o significado do texto.

¹⁰ NA: Ver James B. Meriwether e Michael Millgate, *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1968), p. 146-148; Dean Morgan Schmitter (org), *William Faulkner* (New York: McGraw-Hill, 1973), p. 89.

Referências

- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BLEIKASTEN, André. *The Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- BROOKS, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha County*. New Haven: Yale University Press, 1963.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FABER, M. D. Shakespeare's Suicides: Some Historic, Dramatic and Psychological Reflections. In: SHNEIDMAN, Edwin S. (ed). *Essays in Self-Destruction*. New York: Science House, 1967.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade na obra de Faulkner. In: FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 363-373.

Recebido em: 29/11/2018
Aprovado em: 24/02/2019