

SOBRE A RADICALIDADE DA TÉCNICA

Benjy Compson e o *fluxo de consciência*

About the radicality of technique: Benjy Compson and the flow of consciousness

Lucas da Silva LOPES¹

Fabio Akcelrud DURÃO²

RESUMO: O presente texto discute a problemática da utilização específica do fluxo de consciência – ou monólogo interior – por William Faulkner na primeira seção – a seção de Benjy – do romance *O som e a fúria*, apontando as diferentes tensões e impasses que surgem no aspecto formal da técnica quando submetida a leituras de cunho modernista ou pós-modernista. Parte-se de uma descrição da narrativa e da apresentação das duas abordagens em discussão, rumo a considerações sobre a técnica literária e a relação entre literatura e crítica. O argumento é que o acúmulo de leituras críticas permite o surgimento de tensões imprevistas, as quais por sua vez terminam por oferecer um vislumbre inesperado de uma possível resposta à disputa crítica corrente entre técnica e autenticidade.

PALAVRAS-CHAVE: Benjy Compson. Fluxo de consciência. Procedimento formal. Crítica modernista. Crítica pós-modernista.

ABSTRACT: The present text aims to discuss the way Faulkner used the stream-of-consciousness – also known as interior monologue – in the first section – Benjy’s – of *The Sound and the Fury*. The analysis relies on the different tensions and contradictions that appear on the narrative technique surface when submitted to modernist or post-modernist approaches. We depart from a short description of the section and the presentation of two main critical approaches towards considerations on the literary technique itself and the relation between literature and criticism. The main argument states that the accumulation of criticism gives rise to unexpected formal tensions, which entail a surprising glance of a potential answer to the current critical controversy between narrative technique and authenticity.

KEYWORDS: Benjy Compson; stream-of-consciousness; narrative technique; modernist criticism; post-modernist criticism.

¹ Mestrando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas com bolsa do CNPq. Licenciado em Letras - Português pela Universidade Estadual de Campinas (2011-2015). Atuou como secretário da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, ANPOLL, de janeiro/2016 a janeiro/2018. E-mail: slopes.lucas@gmail.com

² Professor Livre-Docente do Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Formou-se magna cum laude em Português/Inglês pela UFRJ, e obteve o mestrado em Teoria Literária pela UNICAMP. Doutorado foi feito na Duke University, onde estudou com Frank Lentricchia e Fredric Jameson. De 2014 a 2016 foi presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Atualmente é membro do Comitê de Assessoramento (CA) da área de Letras do CNPq. E-mail: fabioadurao@gmail.com

1. DAS REGRAS DO JOGO

O leitor que se volta para a primeira seção de *O som e a fúria*, romance de William Faulkner publicado em 1929, depara-se com a narrativa de Benjy: caçula dos irmãos Compson, portador de uma deficiência intelectual severa. A narrativa desenvolve-se conforme Benjy percorre os espaços da propriedade na qual nasceu e sempre viveu, sendo acompanhado ou acompanhando o seu cuidador, Luster, o adolescente negro neto da criada responsável pela cozinha da família Compson, Dilsey. Conforme entra em contato com determinados objetos, situações, sons e estímulos visuais a memória de Benjy salta para momentos temporais diversos, fazendo-o reencenar eventos de seu passado no presente de sua narrativa. O relato do personagem é apresentado de modo integral através do *fluxo de consciência* e, devido à sua condição, os fragmentos de memória aparecem embaralhados, inseridos em uma total desordem cronológica – advinda de sua incapacidade em processar a distinção temporal –, sem rubricas típicas da narração onisciente ou comentários analíticos do narrador.

Essa primeira seção do romance é aquela que comumente faz os leitores torcerem o nariz, optando em muitos casos por abandonar a leitura. Não seria demasiado exagero afirmar que a fama do romance provém, em larga escala, dessa sua primeira seção, a qual se tornou emblemática não apenas do romance como também da obra de Faulkner como um todo. De partida, a cena inicial coloca uma série de dificuldades diante do leitor.

APRIL SEVENTH, 1928.

Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass. (FAULKNER, 2012, p. 3)³

³ Tradução: 7 DE ABRIL DE 1928. / Do outro lado da cerca, pelos espaços 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

Certamente, o impacto e estranhamento causados pela abertura do romance de Faulkner são enormes. Em primeiro lugar, trata-se da descrição de uma cena bastante inusitada: o narrador, através da cerca, observa “pessoas” (them) – a paráfrase de “them” como “pessoas” é problemática nesse ponto da narrativa já que o pronome não demanda essa associação em específico – batendo (hitting); ele as acompanha de seu lado da cerca conforme se aproximam de uma bandeira (flag). Nesse momento, expandindo a confusão perpetrada pelo uso pronominal sem antecedentes e emprego verbal sem objeto direto, surge o primeiro nome próprio do romance, Luster. Note-se que o narrador afirma de forma abrupta – sem apresentação prévia – que Luster estava procurando na grama próximo à árvore florida: não é esclarecido o que é o alvo de sua procura. Desenrola-se, então, um estranho ritual: “eles” (they) tiram a bandeira e batem novamente, colocam a bandeira de volta, se direcionam à mesa, um bate e o outro bate, andam e são seguidos pelo narrador, enquanto Luster continua a vasculhar a grama.

O leitor mais hábil talvez compreenda o que se passa na cena através da referência à bandeira retirada e recolocada, porém, os indícios ainda não permitem uma afirmação categórica. Uma forte pista daquilo que está acontecendo, acompanhada logo na sequência por um índice que a torna problemática, aparece no segundo parágrafo do romance, o qual também contém a primeira fala da narrativa. “Here, caddie.” He hit. They went away across the pasture. I held to the fence and watched them going away. (FAULKNER, 2012, p. 3)⁴

O termo “caddie”⁵ finalmente descortina a cena: trata-se de um jogo de golfe. Pode-se, agora, lançar um olhar retroativo para o parágrafo anterior: vê-se nitidamente que o pronome “them” se refere às pessoas envolvidas na partida de golfe, enquanto o verbo “hit” se refere às tacadas típicas desse jogo. Outros

seguimos junto à cerca e eles pararam e nós paramos e eu fiquei olhando através da cerca enquanto Luster procurava na grama. (FAULKNER, 2009, p. 5)

⁴ Tradução: “Aqui, caddie.” Ele tacou. Eles atravessaram o pasto. Agarrei a cerca e fiquei olhando enquanto eles iam embora. (FAULKNER, 2009, p. 5)

⁵ Definição do dicionário Michaelis: **caddie** (cad.die) *n* **caddie**: rapaz que leva os tacos e outros objetos no jogo de golfe. *vi* servir de **caddie**.

elementos tornam-se transparentes: a bandeira e a mesa. Entretanto, o narrador menciona que “eles atravessaram o pasto” em vez de dizer que atravessaram o campo. Portanto, embora a cenografia geral tenha sido esclarecida, ainda restam muitas perguntas sem respostas. O próximo parágrafo apresenta a primeira fala de Luster, bastante elucidativa quanto a algumas das questões que haviam ficado em suspenso, porém, ainda muito reticente em um aspecto essencial:

“Listen at you, now.” Luster said. “Aint you something, thirty three years old, going on that way. After I done went all the way to town to buy you that cake. Hush up that moaning, Aint you going to help me find that quarter so I can go to the show tonight.” (FAULKNER, 2012, p. 3)⁶

Enfim o leitor fica ciente de que o narrador possui 33 anos e que Luster procura por uma moeda que lhe permitirá assistir a um show na mesma noite. No entanto, a fala de Luster também informa que o narrador está choramingando. Surge, então, o questionamento sobre o motivo do lamento do narrador e o que o teria provocado; adicionalmente estranha-se o uso desse termo, “moaning”, para descrever a ação repentina realizada por alguém de 33 anos de idade no contexto da cenografia estabelecida. Somente alguns parágrafos à frente – quando Benjy se prende em um prego ao atravessar uma fenda na cerca e é remetido a um momento similar no passado – o nome Caddy aparece pela primeira vez (p. 4) e, então, é possível perceber a relação homófona entre o “caddie” do jogo de golfe e a “Caddy” personagem. Entretanto, se por um lado tem-se a elucidação do que motiva a aflição do narrador, ou seja, o termo “caddie” provocou a remissão à personagem “Caddy”, desembocando no lamento; supõe-se, então, que exista alguma relação de tensão, algum índice de sofrimento entre o narrador e esta personagem. Por outro lado, só será possível associar que “Caddy” é o nome da irmã do narrador na página 7 do romance, quando a própria Caddy, em uma das lembranças evocadas, se refere àquela a quem ele havia anteriormente denominado mãe utilizando-se do mesmo termo. Até mesmo o acesso à deficiência de Benjy só é possível através, principalmente, das falas de Luster e de ações e falas de outras personagens direcionadas a Benjy.

⁶ Tradução: “Que barulheira.” disse Luster. “Onde que já se viu, trinta e três ano, chorando desse jeito. Depois que eu fui até a cidade só pra comprar aquele bolo pra você. Para com essa choradeira. Por que é que você não me ajuda a procurar aquela moeda pra eu poder ir no circo hoje.” (FAULKNER, 2009, p. 5)

Ou seja, para colocar no papel o *fluxo de consciência* de Benjy, o narrador de 33 anos, portador de uma severa deficiência intelectual, Faulkner precisou depurar uma série de mecanismos da linguagem a fim de atingir um nível de estranhamento condizente com o seu narrador. Benjy não possui noções temporais precisas de presente, passado e futuro – seu tempo funciona como um presente contínuo; da mesma forma, não possui linguagem verbal articulada; não é capaz de efetuar relações de causalidade ou de lógica de modo refinado. Incapaz de um senso apurado de perspectiva, sequer de momentos de reflexividade, Benjy vivencia a realidade com uma mente infantil fundada em categorias básicas de apreensão, sobretudo sensoriais.

A cena de abertura, portanto, opera uma desfamiliarização desconcertante daquilo que, de outra forma, seria uma situação bastante corriqueira. Essa construção textual alerta o leitor para a excentricidade do relato, sendo que a estranheza da escrita é motivada pela falta do *frame* “golfe” aliado a uma descrição marcada pela exatidão. Trata-se de uma narração altamente “realista” que aliena o leitor por operar segundo regras bastante específicas: o material textual é desenvolvido com base em um modo descritivo, depurado de interpretações e julgamentos latentes naquilo que é explicitado no próprio texto (cf. ROBINSON, 2007, p. 115-116).

Há, nessa primeira seção, como demonstram Noel Polk (1996, p. 99-109), Owen Robinson (2006, p. 13-30; 2007, p. 115-132) e Taylor Hagood (2012, p. 92-106), uma cisão entre significante e significado, entre causa e efeito: os jogadores de golfe não desenvolvem um jogo, apenas fazem coisas; não efetuam tacadas, simplesmente batem; não atingem objetivos do jogo e controlam pontuações, apenas tiram e recolocam a bandeira e se dirigem à mesa. O campo de golfe é chamado de pasto – mais tarde, nas seções de Quentin e Jason, vê-se que o local do campo é o antigo pasto dos Compson, vendido para financiar os estudos de Quentin. O termo “caddie” está longe de identificar uma função do jogo; Luster apenas procura; o narrador não descreve suas próprias reações. Benjy, assim, não possuiria e também não necessitaria de explicações para o que ocorre diante de seus olhos. Robinson (2006, p. 17) defende que o mais importante nessa narrativa é a apreensão do *porque* e *como* as coisas ocorrem, mais do que o *quê* acontece. Essa quebra entre significante e significado, bem como a ausência de

relações de causa e efeito – refletida, sintaticamente, na recorrente omissão de antecedentes pronominais –, será uma marca característica no decorrer da seção. Da mesma forma, Polk, citando o estudo de Irena Kaluža, aponta que os mecanismos linguísticos mais fundamentais funcionam de uma maneira bastante específica na narração de Benjy: substantivos não admitem sinônimos nem modificações e dificilmente são substituídos por pronomes (Caddy é majoritariamente referida como Caddy – termo raramente substituído por formas pronominais ou outros modos de referência: ela, menina, irmã, etc). Os outros personagens também são sempre referidos por um mesmo nome, sendo que personagens desconhecidos para Benjy não são sequer individualizados (cf. FAULKNER, 2012, p. 13-17; 50-51); o mesmo acontece com os objetos e coisas com os quais Benjy entra em contato, tudo o que é desconhecido não pode ser nomeado diretamente (cf. KAŁUŻA, 1967, p. 49-50 *apud* POLK, 1996, p. 104). A estalactite é nomeada como “pedaço de água”, porque esta é a forma de Benjy encaixar o novo objeto na variedade de objetos conhecidos: “She broke the top of the water and held a **piece of it** against my face. ‘Ice. That means how cold it is.’” (FAULKNER, 2012:13, *grifos nossos*)⁷.

O que se desenrola na primeira seção de *O som e a fúria* é a desestabilização semântica do universo de referência em prol de um exercício radical de verossimilhança com a consciência do narrador – ainda que, vale ressaltar, essa consciência não seja exposta diretamente, pois, há sempre uma instância acima de Benjy que filtra a consciência do personagem, a qual, se exposta literalmente, seria ininteligível. A cena inicial poderia ser transcrita, em termos de uma conjunção acertada entre significado e significante, como na paráfrase que segue: “Enquanto eu espiava pela cerca, via os jogadores de golfe dando suas tacadas. Acompanhava-os pela cerca enquanto percorriam o campo. Luster procurava a sua moeda perdida pela grama próximo à árvore florida. Quando um dos jogadores disse ‘Aqui, caddie’, lembrei-me de minha irmã e comecei a chorar. Luster reclamou de meu choro pedindo para que eu me acalmasse”. Mas neste caso, além de uma narrativa ridícula, não seria Benjy o narrador.

⁷ Tradução: “Ela quebrou **um pedaço** da água e encostou no meu rosto. ‘Gelo. Quer dizer que está muito frio.’” (FAULKNER, 2009, p. 15, *grifos nossos*)

É importante ressaltar que as dificuldades se intensificam ao longo do avanço narrativo, sendo que a sobreposição de cenas provindas de diferentes momentos cronológicos desponta como a questão mais melindrosa da seção. O acúmulo de fragmentos oriundos de temporalidades diversas produz uma espécie de caleidoscópio multifacetado. Entretanto, o exemplo propiciado pela cena de abertura e alguns outros momentos específicos da narrativa já nos serão suficientes para prosseguirmos com a discussão, ficando assim a dissecação detalhada da questão temporal reservada para um momento mais oportuno.

Como visto, ao lidar com regras bastante restritivas, a narrativa de Benjy lança mão de mecanismos fora do convencional para atingir um alto grau de sofisticação narrativa. Entre eles estão o recurso à sinestesia, às mais diversas associações advindas da exploração das características sensoriais de Benjy, ao embaralhamento cronológico, à repetição, recorrência e justaposição de diferentes episódios temporais. O destaque de apenas algumas destas passagens é elucidativo a respeito do modo como a narrativa é construída: “[...] Caddy smelled like trees and like when she says we were asleep.” (FAULKNER, 2012, p. 6)⁸

Benjy associa Caddy às sensações naturais que lhe inspiram alguma espécie de conforto. De acordo com os críticos Noel Polk e Stephen Ross (1996, p. 12) a última parte dessa afirmação (“smelled... like when she says we were asleep”) não é clara, embora certamente seja uma imagem natural, apropriada à consciência de Benjy em seu hábito de cheirar outras coisas. Ao longo de sua seção Benjy é capaz de cheirar o frio, a morte, e doenças, por exemplo. Algumas das associações sensoriais feitas por Benjy são passíveis de serem circunscritas, como é o caso da referência recorrente a Caddy “smells like trees” que, pressupõe-se, esteja ligada às vivências infantis de Benjy e Caddy pela propriedade dos Compson, situações de alegria e conforto que Benjy simbolicamente associa à sua irmã. Entretanto, circunscrever essa referência – mesmo que a circunscrição ensaiada seja problemática, pois, não há nada no romance que a valide em definitivo – ainda não dá conta de lhe assegurar inteligibilidade. Afinal, o que seria esse “smell like trees” associado por Benjy a

⁸ Tradução: [...] Caddy tinha cheiro de árvore e de quando ela diz que a gente estava dormindo. (FAULKNER, 2009, p. 8)

Caddy? É improvável que se trate do aroma das árvores atribuído à Caddy, mais provável que seja o inverso: o cheiro de Caddy é tomado como sendo das árvores que, então, retorna como associação à Caddy. Não é possível depreender do romance um ponto final para essa questão. Porém, ainda mais difusa é a segunda parte da imagem apresentada por Benjy, menos presente na narrativa: “She smells like when she says we were asleep”. O efeito poético dessas associações, na linha do que diria Cleanth Brooks (cf. 1963, p. 325-348), é imenso, mas a inteligibilidade é mínima. Trata-se de uma forma de comunicabilidade que não se detém no sentido, que mais evoca do que diz.

Robinson (2006, p. 17) comenta que, de modo paradoxal, estas linhas poderiam ser tomadas como quase um ideal poético: uma linguagem plana, o mais próximo da efetiva experiência de seu narrador. Outras passagens, além de ratificar a recorrência, apontam para diferentes contextos de utilização desse ideal de linguagem, que variam da pura descrição à evocação de sentimentos e impressões. No que tange à descrição do ambiente, é lapidar a descrição dos efeitos da luz do sol nos buracos da parede do celeiro como “*The slanting holes were full of spinning yellow*” (FAULKNER, 2012, p. 12)⁹. No que se refere a evocações mais complexas de sentimentos ou impressões, o impacto da progressão é denotado sensorialmente: “We ran up the steps and out of the bright cold, into the dark cold” (FAULKNER, 2012, p. 7)¹⁰ – as sensações se tornam tangíveis em sua identificação inextricável com o lugar. Todas estas passagens, que poderiam ser entendidas como equívocos de “leitura” por parte do narrador, são na verdade acertos da sua “escrita”: uma escrita empenhada em um registro radicalmente imediato e sensorial.

2. DUAS ABORDAGENS CRÍTICAS

Em geral, as frases de Benjy permanecem suspensas em incompletude, sempre “trying to say”, como menciona Noel Polk (1996, p. 109). Trata-se de uma

⁹ Tradução: Os buracos tortos estavam cheios de um amarelo que rodava. (FAULKNER, 2009, p. 15)

¹⁰ Tradução: Subimos os degraus, saímos do frio claro e entramos no frio escuro. (FAULKNER, 2009, p. 9)

sintaxe marcada pela ausência de predicados, falta de objetos, sem os complementos gramaticais para finalizar as sentenças. E essa é a metáfora de como as coisas são para Benjy: sempre tentando dizer algo, tentando se expressar para o mundo, mas sem os recursos da linguagem. No entanto, a análise dessa sintaxe enseja um importante questionamento levantado por Polk (1996, p. 104-106): o relato de Benjy pode ser efetivamente considerado como narrado por Benjy? A linguagem fixada no papel seria a expressão exata daquilo que se passa na mente do personagem?

Destoando da crítica mais tradicional, o crítico responderá negativamente às duas questões. Os termos empregados até este ponto (relato de Benjy, narração de Benjy, lembranças de Benjy) são colocados em xeque por Polk. A linguagem da seção destinada a Benjy é a linguagem de Faulkner, advoga o crítico. Benjy, não possuindo linguagem verbal, não pode ser tomado como narrador, na verdade o personagem é a pura negação da narração. O mundo de Benjy é repleto de significantes, mas parco em significados; com isso o personagem é mais tomado como filtro narrativo do que como agente da narração. Benjy não relata, ele experimenta o mundo ao redor e essas impressões – visuais, sensoriais, emotivas – são transcritas em uma linguagem verbal que emula aquilo que Benjy vê no momento mesmo em que ele o vê. Faulkner, por sua vez, condescendo ao seu personagem, outorga-lhe voz, diminuindo sua própria voz de autor, tornando essa triangulação passível de credibilidade. Dessa forma, compreende-se que a linguagem escrita que forma o relato funciona como um objeto correlativo direto às sensações físicas e visuais do personagem; trata-se da linguagem de Faulkner, melhor ainda: é uma linguagem de Faulkner específica para Benjy – a fórmula aqui pode ser sintetizada da seguinte maneira: a primeira seção do romance apresenta aquilo que Benjy *diria*, se pudesse *dizer* aquilo que não pode. Até mesmo aquilo que poderia ser chamado de lembrança perde esse sentido quando aplicado à Benjy: o personagem revive os fatos de seu passado como presente – não há a distância e a abstração necessárias para tomá-los como memória.

Evidentemente é possível lançar a objeção de que todo autor, em maior ou menor grau, sempre concede voz ou constrói linguagens específicas para as suas personagens. Em se tratando do *fluxo de consciência* essa concessão é ainda

mais sensível. Desse ponto de vista o questionamento a respeito da fidelidade mimética da técnica, no caso de Benjy, para com uma suposta estrutura da consciência se revelaria um falso problema: é inerente ao *fluxo de consciência* o seu caráter de aproximação. Entretanto, vale notar que a condição imposta pelas características de Benjy, em conjunto com o fato de que sua seção é construída por inteiro através dessa técnica, impõem um desafio considerável na construção formal da narrativa. Em outras palavras, é possível afirmar que a possibilidade de analogia psicológica com a *performance* da técnica produz uma certa transparência, tornando a aproximação algo com caráter de espelhamento. É essa automatização que a *performance* narrativa de Benjy rompe, ensejando que se pense a estrutura profunda da técnica ao invés de somente o seu efeito.

A abordagem de Polk retoma a consideração lapidar de Michael Millgate, ainda do início dos anos 1960:

Benjy's section is a technical *tour de force*, one of the most famous in modern literature. Here the tale of "sound and fury" is literally "told by an idiot", and to Benjy himself it signifies little. Clearly **Faulkner cannot render accurately in words the thought-processes of someone for whom words have no symbolic meaning, and what he really gives us in this section is a series of physical impressions recorded directly, without the intervention of an ordering and interpreting intelligence.** It is a convention of pure objectivity [...]. For Benjy, "time past" and "time present" are as one, and what happened thirty years ago is as vivid and alive as what is happening in the novel's "now". (MILLGATE, 1961, p. 27, *grifos nossos*)¹¹

Essa retomada, porém, é importante salientar, incorpora avanços consideráveis em termos de procedimentos de análise e implicações críticas. As explicações de Polk (1996, p. 99-109) são bastante convincentes, principalmente por coadunarem com uma análise textual refinada. As conclusões propiciadas por suas afirmações conduzem à problematização da seção de Benjy como *fluxo de consciência*, na medida em que, levando-se em consideração que seria

¹¹ Tradução (nossa): A seção de Benjy é um *tour de force* da técnica, um dos mais famosos na literatura moderna. Aqui o conto de "som e fúria" é literalmente "contado por um idiota", e pouco significa para o próprio Benjy. É nítido que **Faulkner não pode colocar em palavras de modo acurado o processo de pensamento de alguém para o qual as palavras não possuem valor simbólico, e que o que ele realmente nos proporciona nessa seção é uma série de impressões físicas capturadas diretamente, sem a intervenção de uma inteligência ordenadora e interpretativa.** É uma convenção de pura objetividade [...]. Para Benjy, o "passado" e o "presente" são um, e o que aconteceu a trinta anos é tão vívido e real quanto o que está acontecendo no "agora" do romance (MILLGATE, 1961, p. 27, *grifos nossos*).

impossível a Benjy narrar a sua própria seção, o procedimento é posto em questão. Assim, a narrativa aparece mais como um exercício de emulação de um possível *fluxo de consciência* do personagem do que um emprego da técnica tal qual, o que equivale a dizer que de partida a narrativa coloca em evidência o procedimento formal já que a aproximação pressuposta pela técnica se dá por meio do estranhamento e não da identificação psicológica.

No caso da seção de Benjy, portanto, tem-se ou um falseamento da técnica ou a emulação da aproximação mais típica pressuposta por esta. Trata-se da técnica colocada em evidência desde a primeira linha. Alinhado à tônica modernista, *O som e a fúria*, no cerne de seus mecanismos narrativos, permite que o procedimento seja trazido ao primeiro plano. A questão reside em pensar que o movimento habitual da técnica é sua ocultação por uma série de camadas de sentido, muito mais imediatas, que cobrem a superfície narrativa; o fito da técnica é o funcionamento automático e transparente de suas engrenagens. Sendo assim, o interessante dessa seção é que colocar o procedimento em evidência, levá-lo ao seu limite, não deixa de ser uma forma de direcioná-lo à possibilidade de sua dissolução: atingir os limites do procedimento, ou seja, tornar as suas engrenagens visíveis e a lógica de seu funcionamento apreensível, equivale a atingir os limites de sua sustentação.

Não obstante, embora o desdobramento da hipótese de Polk tenha o trunfo de ensejar o aspecto extremamente modernista do texto – a ênfase radical na forma e a ampliação do horizonte do representável –, se for levada ao extremo, ao “*reductio ad absurdum*” da experimentação formal, será preciso então admitir um ventriloquismo maniqueísta de Faulkner em sua relação com Benjy. É o que faz Hagood (2012, p. 97-104) ao oferecer um contraponto bastante substancial à hipótese de Noel Polk, a qual no fim do dia coloca Faulkner na posição do demiurgo e Benjy na posição de uma marionete. De acordo com Hagood, assumir que o relato seja de Faulkner acarreta uma conclusão espinhosa: a primeira seção de *O som e a fúria* não se destinaria a explorar os pensamentos e sentimentos de Benjy enquanto alteridade autêntica, mas a usá-lo para contar a história de interesse daquele que o controla. Nesse sentido, manter o enredo em movimento torna-se mais importante do que explorar o personagem Benjy. Essa hipótese é reforçada pelo fato de que são apresentadas na primeira seção

somente as lembranças que, de alguma forma, servirão para propulsionar a narrativa, sendo que as passagens mais indecifráveis somente o são por não permitirem uma localização cronológica clara, ou por serem carregadas de impressões sensoriais que fogem a uma compreensão nítida, e não por se desvincularem dos padrões do avanço narrativo. O crítico (HAGOOD, 2012, p. 98), de modo bastante provocativo, afirma que se poderia imaginar, por exemplo, James Joyce como autor dessa primeira seção: supõe-se que haveria, minimamente, um acúmulo de passagens inteiramente desconexas com a linha narrativa, cheias de ruídos, que se fariam presentes pelas demandas da construção do personagem e de sua forma de linguagem. Tem-se aí uma consideração valorativa polêmica: ou Faulkner distendeu o procedimento à sua dissolução ao colocar uma subjetividade *sui generis* como Benjy como sujeito, superando o procedimento ao expor seus limites formais; ou o autor foi incapaz de levar a cabo as demandas da verossimilhança exigidas pela lógica procedimental que assumiu.

Ademais, defende o crítico, tomar a narrativa como sendo de Faulkner revela muito mais sobre o próprio Faulkner, sobre o que ele pensa de Benjy e sobre o que ele pensa que Benjy pensa, do que sobre o personagem Benjy. Hagood (2012, p. 99) observa que a abordagem representacional escolhida por Faulkner não costuma ser questionada na crítica *faulkneriana*. De fato, levando-se em conta que se trata de um personagem portador de uma debilidade severa, os reflexos dessa sua característica deveriam se fazer presentes no texto através de ruídos sintáticos e semânticos, hesitações, equívocos no registro, erros ortográficos, falhas na articulação, disposições estranhas no texto, etc. No entanto, o estilo de Benjy, dentro da dinâmica de suas regras, é impecável e pode-se dizer que a língua de sua seção é a língua da família Compson com algumas depurações linguísticas que caracterizariam as limitações do personagem. Nesse ponto é importante ressaltar que Benjy convive a maior parte do tempo com os negros, contudo, a linguagem escolhida para representar aquilo que supostamente passa em sua mente é uma versão reduzida do “dialeto” aristocrático dos Compson. A verossimilhança pressuposta pelo procedimento formal assumido na narrativa não é desenvolvida com a radicalidade imposta pela condição do personagem.

Debruçar as regras do jogo propostas pelo romance sobre o próprio romance, ou seja, estender a verossimilhança ao ponto mais radical conduz a uma situação que cria um problema de autenticidade. Haggood defende que a linguagem da primeira seção deve ser encarada, então, como uma tensão entre a linguagem de Benjy e a linguagem de Faulkner. Gene Fant Jr. (1994 *apud* HAGOOD, 2012, p. 101) questiona, por exemplo, o trocadilho linguístico mais famoso do romance: a confusão entre o significante “caddie” com o homófono “Caddy”. Nos limites da verossimilhança o trocadilho não se sustenta, pois, “caddie” não poderia ser “caddie” na mente de Benjy, deveria sempre ser “Caddy”, sendo que o mais alto grau de verossimilhança pela perspectiva de Benjy seria o emprego do termo “Caddy” quer seja em referência ao personagem do jogo de golfe ou à sua irmã, pois, o fundamento último do texto se sustenta na afirmação de que Benjy seria incapaz de distinguir os dois termos: haveria na mente de Benjy, de forma bem resolvida, apenas um termo.

A saída para o impasse tem de estar na própria narrativa e seria a busca da explicação da reação de Benjy ao ouvir o termo “caddie” não em sua similaridade fonética com o nome “Caddy”, mas em algo mais específico ligado a esse nome. Em termos quantitativos, o nome Candace aparece em dez ocorrências na seção de Benjy: uma vez dito por seu tio Maury; uma vez dito por seu pai – o qual utiliza o nome Caddy nas demais ocorrências –; e oito vezes dito por sua mãe – sendo a forma exclusiva através da qual Mrs. Compson se refere à sua filha. O apelido Caddy, por outro lado, aparece duzentas e oitenta e oito vezes na seção¹²: essa é a forma exclusiva pela qual Benjy, seus irmãos e os negros da casa a nomeiam. O apelido de Candace foi dado por seu pai e revela um forte conflito, central para a narrativa, entre as concepções amorais e niilistas de Mr. Compson – que já aparecem na seção de Benjy, mas são mais enfatizadas na seção de Quentin – e a sede de distinção e adequação social de Mrs. Compson. A passagem seguinte, como destacado por Gene Fant Jr., é reveladora a esse respeito:

“Candace.” Mother said. “I told you not to call him [Benjamin] that [Benjy]. It was bad enough when your father insisted on calling you

¹² Os valores apresentados foram apurados através da edição digital do romance: *The Sound and the Fury: A Hypertext Edition* (2003), disponível em: <<http://www.usask.ca/english/faulkner>>.

by that silly nickname, and I will not have him called by one. Nicknames are vulgar. Only common people use them. Benjamin.” She said. (FAULKNER, 2012, p. 62)¹³

A questão não se resume a Benjy se confundir com fonemas que evocam o nome de sua irmã, mas pela forma complexa com que essa forma de nomeá-la o atormenta, por remetê-lo a uma igualdade cruel com ela: ambos foram marginalizados pela mudança de seus nomes¹⁴. O conflito entre o desprezo sarcástico pelas convenções sociais (Mr. Compson) e a ambição em se manter no centro dessas mesmas convenções (Mrs. Compson) é o motor da decadência da família Compson, da tragédia de Caddy, e da perda sofrida por Benjy. O termo “Caddy” condensa um dilema e, portanto, contém toda a carga de “som e fúria” lançada sobre a personagem por sua família. É possível depreender que Benjy compreenda, ainda que do modo mais intuitivo, aquilo que sua mãe insinua e as consequências disso. Assim, o termo “Caddy”, além de evocar a afeição de Benjy pela personagem, aponta para a sua consciência acerca do banimento de sua irmã e, por analogia, de sua própria situação marginalizada. A complexidade do texto, assim, aparece não no fato de que as debilidades de Benjy são o vetor para a representação, mas em uma complexidade latente na estrutura de pensamento e grau de consciência de Benjy – ainda pouco explorada pela crítica.

Por fim, torna-se impossível distinguir o quanto do texto pertence a Faulkner e o quanto pertence a Benjy ou, melhor, o quanto o personagem Benjy subverte a dinâmica do ventriloquismo e emerge no texto à revelia de seu autor, em uma performance linguística própria. Por mais que esse efeito seja indireto, ele permite a visualização de um texto poderoso, que não se dá a conhecer de maneira fácil – não devido ao controle autoral extremo, mas pela dinâmica e demandas próprias do objeto.

3. DOIS PESOS NA BALANÇA

¹³ Tradução: “Candace.” disse a mãe. “Eu já disse para você não chamá-lo [Benjamin] assim [Benjy]. Já basta esse apelido bobo que o seu pai insistiu em pôr em você, e não quero que ninguém faça isso com ele. Apelido é uma coisa vulgar. Só as pessoas ruins usam apelidos. Benjamin.” disse ela. (FAULKNER, 2009, p. 68-69)

¹⁴ O nome original de Benjy era Maury em homenagem ao seu tio materno, ao ser descoberta a sua deficiência o seu nome foi mudado para Benjamin.

Se leituras como a de Noel Polk tendem a reforçar o caráter modernista do texto de Faulkner através da atenção voltada ao procedimento formal, leituras como a de Taylor Hagood tendem a atualizar o texto para uma dinâmica pós-colonialista, evidenciando a voz do excluído. A abordagem tipificada em Polk evidencia a tendência modernista de tensionar o procedimento, o que inevitavelmente o conduz rumo à sua dissolução, revelando o caráter de construção do objeto; enquanto a abordagem representada por Hagood desemboca na tendência pós-colonial de assumir o objeto pelo viés da política da negociação de sentido na dinâmica *autor – obra/personagem – leitor*, visando perscrutar a autenticidade das identidades representadas.

Entretanto, é interessante notar que as duas interpretações (sobretudo a de Hagood, mais contemporânea) movem-se cuidadosamente no terreno minado da teoria literária, na presente disputa protagonizada por duas tendências bem demarcadas, *sem necessariamente estarem cientes de que mobilizam forças de ambas*. De um lado, o apreço pela técnica e, de outro, a atenção à integridade identitária. Enquanto Polk privilegia o primeiro aspecto, o segundo desponta com mais destaque na análise de Hagood; porém, ambas as interpretações dependem da incorporação de aspectos dos dois polos do debate, de uma junção tão cautelosa quanto inevitável.

O percurso que realizam não é fortuito: Polk, ao assumir o desafio de compreender o fluxo de consciência praticado por Faulkner, depara-se com a questão incontornável da constituição de Benjy. Hagood, para redirecionar a questão colocada por Polk a fim de descortinar novas camadas de alteridade em Benjy, não pode se eximir de uma discussão minuciosa da técnica que o fundamenta; e é exatamente nos detalhes do arranjo da técnica que descobre o que procura. Contudo, muito mais do que predileção dos críticos, a concatenação desses aspectos a princípio antagônicos é uma demanda do próprio romance.

De fato, o mais surpreendente da performance da seção de Benjy é que o seu exemplo indica uma possível saída para a bifurcação estéril entre técnica e autenticidade. A crítica centrada exclusivamente na compreensão da técnica não raro transforma a literatura em um jogo de referentes, que apesar de interessante e complexo, redundando em pouco impacto para fora de seus limites; a crítica pós-colonialista, por outro lado, ao valorizar a voz do excluído ganha em reverberação

social, mas comumente através do sacrifício de critérios estéticos que, mais do que capricho estilístico, constituem-se em possibilidade de efetivação e afirmação contundente dessa mesma voz. A manutenção dessa dualidade estanque, ou mesmo a opção por um polo em detrimento do outro, apenas partidariza a crítica.

O fluxo de consciência de Benjy, por outro lado, opera a conjunção de técnica e autenticidade da identidade de modo vigoroso, unindo-as em uma performance que deixa entrever fragmentos incisivos de uma alteridade engendrada pelo estilo. Como já anunciado, é o próprio romance que exige da crítica, se esta se quer comprometida, a incorporação dos dois polos que lhe servem como fundamento. Polk e Hagood, duas das melhores versões de uma crítica atenta, não podem se eximir (como, de fato, não o fazem) de pensar a *técnica que engendra Benjy*, sendo que abordar somente o resultado da operação ou apenas a lógica procedimental desprovida de seu resultado não dá conta do que é requerido (e, até certo ponto, prefigurado) pelo romance.

Em suma, a motivação da técnica é a apresentação complexa de uma consciência singular alcançada através de flashes pungentes resultantes do arranjo formal, sendo que seu caráter explicitamente artificial não impede, mas enseja a apreensão de afetos extremamente convincentes e tangíveis. Essa dinâmica, como não poderia deixar de ser, é pautada por uma contínua tensão no contexto de sua realização textual, ela mesma importante para o equilíbrio das partes. A concatenação entre técnica e expressão de alteridade resulta em uma performance tão convincente quanto produtiva. O caso de Benjy, portanto, demonstra que um retorno ao Modernismo, hoje, representa a promessa de uma possível conciliação entre dois polos que passaram a insistir em se manter antagônicos.

REFERÊNCIAS

BROOKS, Cleanth. Man, Time, and Eternity. In: BROOKS, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. New Haven: Yale University Press, 1963, p. 325-348.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. 2. Ed. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.



FAULKNER, William. *The sound and the fury*. The corrected text with Faulkner's appendix. New York: Modern Library / Random House, Inc., 2012.

HAGOOD, Taylor. The Secret Machinery of Textuality, Or, What Is Benjy Compson Really Thinking? In: TREFZER, Annette; ABADIE, Ann (orgs.). *Faulkner and Formalism: Returns of the Text*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2012, p. 92-106.

MILLGATE, Michael. *Faulkner*. London: Oliver and Boyd, 1961.

POLK, Noel. Trying Not to Say: A Primer on the Language of *The Sound and the Fury*. In: POLK, Noel. *Children of the Dark House: Text and Context in Faulkner*. Jackson: The University Press of Mississippi, 1996, p. 99-136.

ROBINSON, Owen. (you never smelled a frightened horse, did you?): *The Sound and the Fury*. In: ROBINSON, Owen. *Creating Yoknapatawpha: Readers and Writers in Faulkner's Fiction*. New York / London: Routledge, 2006, p. 13-30.

ROBINSON, Owen. Reflections on Language and Narrative. In: MORELAND, Richard (ed.). *A companion to William Faulkner – Blackwell companions to literature and culture*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2007. Vol. 47, p. 115-132.

ROSS, Stephen M.; POLK, Noel. *Reading Faulkner: The Sound and the Fury*. Glossary and commentary. Jackson: The University Press of Mississippi, 1996.