

**Imagens de um passado em ruínas: a personagem-memória em  
*The sound and the fury*, de William Faulkner**

Ernani Hermes\*

**Resumo:** Michel Zérafra (2010) entende que a todo romance subjaz uma concepção de pessoa e a categoria da personagem desvela determinadas condições da existência humana. Ao partir de tal pressuposto, este trabalho se dedica à análise do romance **The sound and the fury**, de William Faulkner, publicado em 1929, focalizando a construção da figura ficcional à luz da memória. Assim, define-se memória a partir de Paul Ricoeur (2007) como uma representação do passado. Do mesmo modo, a análise de Ilse Vivian (2014) sobre personagem-memória é trazida para discussão. Segundo a autora, a continuidade de sentidos expressa pela experiência pessoal, os determinantes históricos, a narração e as atenuações das fronteiras entre o real e a imaginação são tópicos para a discussão dessa categoria narrativa. Então, pela articulação entre as proposições teóricas e a análise literária, verifica-se que a matéria constitutiva da personagem é sedimentada pela representação da memória na narrativa.

**Palavras-chave:** Memória. Personagem. Narrativa. William Faulkner.

As imagens escolhidas pela lembrança são tão arbitrárias, tão estreitas, tão inatingíveis como as que a imaginação havia formado e a realidade destruíra.

(Marcel Proust, 2002)

## **Introdução**

No final do século XIX e início do XX, escritores como Édouard Dujardin, James Joyce, Henry James, Virginia Woolf e Marcel Proust revolucionam a estética romanesca com a construção de uma narrativa intimista centrada na constituição do eu. Técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência são balizas estéticas para essas produções. Isto é, pela representação dos processos mentais de construção do pensamento, da percepção dos fenômenos e da atenuação dos limiares da consciência, erige-se o relato. Por esse ângulo, consegue-se visualizar de forma mais profunda e apurada o interior da figura ficcional e colocar sua construção em evidência no texto.

Na Literatura Norte-Americana, sobretudo a partir do Modernismo, diversos autores se filiam a essa estética de composição narrativa centrada no eu e valem-se da técnica fluxo de consciência, como William Faulkner, John dos Passos, J. D. Salinger, Jack Kerouac e Toni Morrison, por exemplo. Faulkner, de um modo especial, explora essa técnica literária projetando no primeiro plano da

---

\* Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: ernani.hermes@gmail.com

narração a constituição do eu arquitetado pela expressão da consciência no discurso em articulação com a temporalidade. Desse modo, o sujeito que enuncia a sua experiência no mundo e as suas percepções sobre este tem no próprio ato enunciativo a sua matéria constitutiva.

Em 1929, Faulkner publica o romance **The sound and the fury**, um de seus trabalhos mais conhecidos, em que há uma mescla de diferentes formas narrativas. A trama da queda dos Compson é narrada por diferentes vozes e perspectivas, o que abre campo para a visualização de diferentes eus pela projeção da matéria vivida no relato. Esse operativo de formular a experiência via narração é atravessado pela memória, uma vez que é pela representação da consciência no discurso que os processos de rememoração são expressos na narrativa e se tornam elemento central na construção das personagens.

Isto posto, objetivo neste trabalho analisar a construção de três personagens, que também são narradores, de destaque no romance, Benjy, Quentin e Jason, em face da memória. Nesse sentido, busco compreender como a construção da identidade narrativa se configura ao expressar os sentidos da experiência alcançados pelo capital mnemônico projetado na narração enquanto base pela qual as figuras ficcionais são erigidas.

Como base teórica, busco nos Estudos Narrativos, preferindo uma abordagem fenomenológico-hermenêutica, elementos para sustentar a discussão proposta. Desse modo, no centro do quadro teórico formulado estão as considerações de Paul Ricoeur a respeito da memória e de Michel Zérafra sobre a personagem romanesca. Ainda, mobilizo a ideia de personagem-memória apresentada por Ilse Vivian como base da analítica da personagem. Ademais, outras vozes teóricas são trazidas à discussão à medida que forem demandadas.

### **Personagem-memória: Benjy, Quentin e Jason**

O romance, enquanto gênero literário sedimentado na experiência pessoal, aloca a categoria da personagem em uma posição de destaque. Ian Watt (1990), em **A ascensão do romance**, compreende que a matéria composicional dessa forma literária é constituída pela especificidade da pessoa em um tempo e espaço também específicos. Desse modo, a personagem é vetor pelo qual a experiência do sujeito ganha forma e é significada na narrativa.

A personagem romanesca, no entanto, na trama de sentidos da qual é reveladora, não se restringe a uma construção de linguagem imanente, separada da exterioridade do discurso. Mikhail Bakhtin (2014, p. 135, grifos do autor), ao tratar do discurso do romance, compreende que a pessoa que fala no romance “é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu

discurso é uma linguagem social”. E, adiante, complementa ao apontar que “uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”. Por essa perspectiva, a categoria da personagem é posta como sujeito da enunciação, o que implica um discurso que materializa ideologias e cosmovisões. Isto posto, o romance como um todo e, especificamente, a figura ficcional, se constrói por uma teia de sentidos que imbrica elementos linguísticos, sociais, históricos, ideológicos, psicológicos e, ainda, construções de subjetividade.

Michel Zérafra (2010, p. 9), ao tratar do romanesco dos anos de 1920 aos de 1950, ainda no prefácio, aponta que “todo romance exprime uma concepção da pessoa que sugere ao escritor a escolha de certas formas e confere à obra seu sentido mais amplo e mais profundo”. Por esses termos, entende-se que cada romance se estrutura a partir de uma concepção de pessoa, em um nível psicossocial, e esta direciona a configuração formal do texto, em um nível estético. Adiante, o teórico francês assinala que os procedimentos analíticos da personagem devem considerar ambos os aspectos, haja vista a existência dessas duas instâncias: “uma de ordem psicossociológica – tendo por objeto a pessoa – e outra de caráter estético – tomando por objeto a vida das formas” (ZÉRAFFA, 2010, p. 9).

A partir desse arranjo composto pela materialidade estética e por elementos exteriores, o autor destaca que o ofício do romancista não escapa de ser um ato de interpretação, tendo em vista que observa e pensa o mundo e a si mesmo. Nesse sentido,

Este pensamento romanesco, onde a constatação do real se alia a uma visão da existência humana, é por nós designado pelo termo pessoa, que, portanto, tomamos numa acepção extremamente vasta. Por pessoa, entendemos o homem e sua presença no mundo tal como o romancista os percebe em primeiro lugar e em seguida os concebe. [...] a partir desta experiência do homem, o escritor busca conhecer em que consistem a essência e o valor da pessoa, e por este meio, privilegia um aspecto da existência humana. (ZÉRAFFA, 2010, p. 10, grifos do autor).

Pelo que é exposto por Zérafra, ao projetar no romance uma concepção de pessoa, expressa na categoria da personagem, determinado aspecto da existência humana é desvelado por meio de estratégias estéticas arquitetadas pelo romancista. Pelo relato, então, emerge uma imagem de ser desenhada por uma concepção desse; isto é, a projeção de uma concepção de pessoa na narrativa romanesca redimensiona formulações de uma imagística do ser no interior da composição do romance.

Nesse sentido, um dos fenômenos psicossociais que atravessam a construção da figura ficcional é a memória. Esta, enquanto categoria analítica, desperta olhares diversos que exploram diferentes aspectos. Os campos da ciência relacionados à Biologia, por exemplo, focalizam os seus aspectos cognitivos e fisiológicos. As humanidades, por sua vez, evidenciam a memória em uma

abordagem cultural, filosófica e antropológica, procurando entender as suas articulações para com a História, as construções de identidade e os processos culturais. Neste sentido, os estudos da memória têm ressonância nos estudos literários, uma vez que problematizar as dinâmicas da memória na construção do texto literário tem se tornado uma das questões mais recorrentes no exercício crítico.

Dito isso, entendo a memória pela perspectiva apresentada por Paul Ricoeur (2007), em **A memória, a história, o esquecimento**, que a entende como uma forma de significação do passado. Pelos dizeres do filósofo, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela.” (RICOEUR, 2007, p. 40, grifo do autor). Em outros termos, Ricoeur abre campo para uma compreensão da memória como um sistema representacional da matéria pretérita, ou seja, dar sentido ao passado.

Contudo, Ricoeur (2007) adverte:

Uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado; desse ponto de vista, as deficiências procedentes do esquecimento, e que evocaremos longamente no momento oportuno, não devem ser tratadas de imediato como formas patológicas, como disfunções, mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória. (RICOEUR, 2007, p. 40).

Pela metáfora de Ricoeur, que coloca o esquecimento como a sombra avessa à luz, compreendida como a memória, entende-se essa dicotomia do lembrar e do esquecer. A memória, na qualidade de um meio pelo qual se constroem sentidos, não é um produto ou um dado acabado, mas é um elemento processual, que se modifica ao longo do tempo, ou seja, que altera, desconstrói, reconstrói, apaga e acrescenta significações à experiência decorrida.

Desse modo, os sentidos arquitetados no âmbito da memória se apresentam na forma de imagens projetadas à consciência. O ato de lembrar, então, configura-se como um resgate da experiência na forma de imagens e, por esse operativo, constrói sentidos. Isto que é ratificado pelos termos de Ricoeur (2007, p. 135), pois compreende-se “a lembrança como uma espécie de imagem e a recordação como uma empreitada de busca”.

Tendo apresentado essas noções básicas sobre personagem e memória, procuro, então, verificar possíveis bifurcações entre esses dois tópicos. Tais imbricamentos são analisados minuciosamente por Ilse Vivian (2014), em **A poética da memória**, tese que versa sobre a constituição do eu por um viés fenomenológico a partir do romance de Mia Couto. A autora apresenta a ideia de personagem-memória que, pela justaposição dos termos, abre perspectivas analíticas a respeito da personagem em relação à memória. Nesse estudo, Vivian (2014) define que

A continuidade de sentidos existente entre experiência pessoal, condição histórica e relato é uma das reivindicações do que chamo personagem-memória. Nessa aproximação estão implicadas as capacidades de o sujeito de poder agir, falar, responsabilizar-se e narrar a própria vida. (VIVIAN, 2014, p. 133).

As capacidades mencionadas – agir, falar, responsabilizar-se e narrar-se – compreendem o que Paul Ricoeur, em **Percorso do reconhecimento** (2006), trata como fenomenologia do homem capaz, isto é, pelas capacidades elencadas, o sujeito traça um itinerário reflexivo que faz emergir o ser reconhecido. Tais habilidades compreendem o poder do indivíduo agir no mundo, enunciar-se como agente da ação, narrar a própria vida e, ainda, imputar sobre si a responsabilidade de tais atos.

Por essa perspectiva, o ser ficcional é tomado pela agência, nos termos de Ricoeur (2006, p. 115, grifo do autor): “Personagem é aquele que faz a ação na narrativa”. Assim, essa categoria, pelo seu agenciamento na diegese, figura no centro da trama de nexos que conferem inteligibilidade ao empreendimento narrativo. Tal concepção toma forma por intermédio da ação porque é por ela que se constrói a identidade na visão de Ricoeur; uma vez que a identidade, como categoria prática, é constituída a partir do momento que o indivíduo se torna agente de determinada ação. Em síntese, a identidade da personagem é configurada a partir do seu campo acional que por sua vez é impulsor da intriga.

Ademais, em **O si-mesmo como outro** (2014), quando problematiza a identidade pessoal transmutada em identidade narrativa, Ricoeur pontua que a identidade é constituída pela mesmidade e pela ipseidade. A primeira concerne aos aspectos que perduram sobre o tempo. Já a segunda abarca os aspectos processuais e contínuos que contemplam a capacidade reflexiva do si que impulsiona a sua variabilidade. Nesse processo de reflexão sobre si mesmo, a memória ocupa um lugar de destaque ao (re)construir, constantemente, os sentidos projetados à experiência.

Por esse viés, observo a formação de uma unidade entre a figura ficcional e a memória. Nesse movimento convergente, a memória se torna elemento central nas dinâmicas de figuração da personagem, intervindo na agência desta e destacando-se no discurso pela enunciação do resgate do passado como forma construção de sentidos para a existência. E, desse modo, a memória exerce influência direta na intriga ao tornar-se imperativo da ação e, por conseguinte, ocupar lugar de destaque na construção da narrativa.

É por esse conjunto de relações perpetradas pela memória que os processos figurativos dos personagens são colocados no romance **The sound and the fury**, de William Faulkner. Ambientado no fictício condado de Yoknapatawpha, que representa o próprio Mississippi e o Sul dos Estados Unidos como um todo, o romance tematiza a decadência da aristocracia que fizera fortuna pelos campos de algodão e que encontram a ruína, como é o caso da família Compson. Ademais, esse mote

é desenvolvido a partir de perspectivas individuais apresentadas pelos personagens: Benjamin (Benjy), Quentin, Jason e, ainda, Dilsey. Os três primeiros, irmãos, são Compson, e pelos seus dramas individuais problematizam o caos e a ruína atravessados pela problematização do tempo; Dilsey, no entanto, é a empregada que acompanha a queda da família apresentando uma visão externa.

Faulkner joga com diferentes formas de voz e perspectiva na constituição da narrativa. O romance é dividido em quatro partes: a primeira, narrada por Benjy, ou seja, um narrador autodiegético, cujo relato data de 07 de abril de 1928, o sábado de aleluia; a segunda, narrada por Quentin, também autodiegético, é mais retrógrada de 2 de junho de 1910, dia em que o personagem se suicidou; a terceira, narrada por Jason, é de 06 de abril de 1928, a Sexta-feira da paixão; e, a última, fica a cargo de um narrador heterodiegético, cuja focalização se dá na perspectiva de Dilsey, em 08 de abril de 1928, o Domingo de Páscoa. Se fosse traçada uma cronologia, iniciaria pelo relato de Quentin, seguido por Jason, Benjy e, por fim, Dilsey. Essa organização da narrativa revela o caos que segue o relato: o tempo estilhaçado representa a construção de personagens que se constituem pelos cacos do passado em um enredo caótico.

As ruínas do tempo são acessadas pelos personagens por meio da memória. Isto é, por meio da narrativa, os personagens empreendem uma busca de sentidos para significar a sua existência. Desse modo, os três personagens irão realizar percursos distintos em benefício da sua constituição.

Benjy, cujo relato abre o romance, é uma pessoa que apresenta um quadro que poderia ser definido como deficiência de ordem cognitiva. O eu do personagem se constitui pela polifonia, uma vez que é a multiplicidade de vozes e a sua articulação com a memória que erigem a figura ficcional. Com efeito, a voz principal é a de Benjy, porém as outras vozes que emergem ao relato têm papel decisivo na conformação da imagem desse personagem.

A emergência do eu vem ao nomear-se agente da ação: “Eles foram para o lugar onde estava a bandeira e eu fui seguindo junto à cerca.” (FAULKNER, 2017, p. 7)<sup>1</sup>. Benjy, embora tenha algumas habilidades comprometidas pela sua condição, consegue se reconhecer enquanto agente. Nessa perspectiva, o seu discurso transita entre a representação simplória das ações por ele desenvolvidas e o resgate de lembranças aleatórias.

As outras vozes que compõem a imagem da figura ficcional delineiam a sua forma de agir no mundo, como a fala de Luster, neto de Dilsey:

---

<sup>1</sup> Para facilitar a leitura do texto em língua portuguesa, as citações analisadas são retiradas da tradução de Paulo Henrique Britto: FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Todas as citações do romance são retiradas desta edição, portanto, passo a indicar apenas a página correspondente ao fragmento.

Onde já se viu, trinta e três anos, 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 (p. 7).

O discurso de Luster focaliza, de forma bastante incisiva, a condição de Benjy. As limitações e o agir como se fosse uma criança são evidenciados pela fala do personagem, que ainda assinala: “Ele está mas é fazendo três anos há trinta anos” (p. 21). O narrador da primeira parte do romance, então, é colocado como se fora um bebê de três anos e, por essa questão, passa por situações de estigma por parte de Luster, aspecto evidenciado pela voz recuperada do neto de Dilsey e, portanto, focalizada, pela memória de Benjy: “‘Você não é um pobre bebê. Ouviu. Ouviu. Você tem a Caddy. Não é.’ *Para com essa choradeira e essa babação, disse Luster. Que vergonha fazendo esse barulho todo.*” (p. 13, grifos do autor). A primeira fala, demarcada pelo uso de aspas, refere-se ao discurso do próprio Luster se dirigindo a Benjy, já a parte em itálico remete à memória desse. Isto é, o discurso indireto-livre representa a fala do outro personagem fazendo eco na memória de Benjy. As falas de Luster na forma de lembranças vêm como imagens que se projetam pela consciência do personagem.

Contudo, além da agressão de Luster, Benjy conta com o afeto de Caddy e Dilsey, a empregada. Em uma cena em que o personagem está inquieto, Dilsey diz: “‘Dá uma flor para ele segurar’, disse Dilsey. ‘É isso que ele quer’” (p. 14). A empregada entende Benjy, compreende suas necessidades e sabe como o acalmar quando está desconfortável. Além dela, Caddy mantém uma relação de afeto para com ele traduzida na forma de cuidado. Uma passagem que ilustra essa relação é quando estão passando pelo riacho que, pelo frio, congelou: “Congelou. Disse Caddy. Olha só. Ela quebrou um pedaço de água e encostou no meu rosto. Gelo. Quer dizer que está muito frio. Ela me ajudou a atravessar e subimos a ladeira”. (p. 17). Essa cena da irmã quebrando o gelo e colocando no seu rosto, para que sentisse o frio, traz a ternura e o carinho da relação entre eles; tão distinta de Luster, que não o entendia, e da distante relação com Jason, o outro irmão.

Benjy, na sua dificuldade em articular fatos e estabelecer relações, tem no seu relato as vozes dos outros personagens e um estado de memória pura. Esta última entendia como imagens aleatórias e repetidas que são projetadas no discurso ao emergirem pela consciência do personagem. No entanto, esses dois elementos que compõem o relato não aparecem de forma separada: as vozes dos personagens são recuperadas por Benjy na forma de lembranças; como é ilustrado no seguinte fragmento:

*O que é que você tem, disse Luster. Por quê que você não para com essa choradeira e brinca no riacho que nem gente.  
Por quê que você não leva ele pra casa.  
Mandaram você não tirar ele do quintal não foi.*

*Ele pensa que o pasto ainda é deles, disse Luster. Lá da casa não dá pra ver aqui, de jeito nenhum. Mas nós está vendo. E ninguém gosta de olhar pra gente abobalhada. Dá azar. (p. 23, grifos do autor).*

Novamente, o que se sobressai são as palavras violentas de Luster. Essa sequência que traz falas já apresentadas representa, de forma bastante significativa, a incapacidade de Benjy articular a memória à narração. Desse modo, o seu processo de reconhecimento fica comprometido, uma vez que ele consegue agir e nomear-se agente da ação, mas narrar e imputar sobre si responsabilidades e reflexões dotadas de predicções ético-morais escapam às suas possibilidades.

Por essa perspectiva, a desarticulação da memória é uma faceta da desarticulação do tempo. O personagem não possui noções temporais de passado e presente em seu relato, por exemplo, as cenas ficam em aberto, a narrativa é fragmentada e a temporalidade é rompida. A imagem que emerge do personagem advém do discurso dos outros, sobretudo Luster, que enuncia um discurso sobre Benjy focalizando a sua deficiência, o que é ratificado pelos cuidados de Dilsey e Caddy, ainda que em uma dinâmica afetiva distinta.

A segunda parte compreende o relato do irmão suicida, Quentin, em 1910, quando estudava em Harvard, que explora o dia em que tirou a própria vida. A primeira cena já coloca a relação existente entre a ação do personagem e o tempo:

Quando a sombra do caixilho apareceu na cortina era entre sete e oito horas, e, portanto, eu estava no tempo de novo, ouvindo o relógio. Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse. Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios.

Ele estava encostado na caixa de colarinhos e eu o escutava deitado. Ou melhor, ouvia. Acho que ninguém escuta com atenção o som de um relógio. Não é necessário. É possível esquecer-se do som por um bom tempo, e então um único tique-taque é capaz de criar na mente toda a longa sequência de tempo, ininterrupta e descendente, que não foi ouvida. Como o pai disse, nos raios de luz longos e solitários pode-se ver Jesus caminhando. E o bom São Francisco que disse Irmãzinha Morte, ele que nunca teve irmã.

Ouvi do outro lado da parede as molas da cama de Shreve e depois os chinelos dele se arrastando no chão. Levantei-me, fui até a cômoda e corri a mão por ela e peguei o relógio e virei-o de costas e voltei para a cama. Mas a sombra do caixilho continuava no lugar, e eu havia aprendido a calcular a hora, até quase o minuto exato, de modo que era preciso dar as costas para a janela, sentindo os olhos que os animais tinham atrás da cabeça quando ficava em cima, coçando. (p. 79-80).



Quando o personagem desperta, duas ações são desencadeadas: perceber o tempo, a partir da marcação das horas e do barulho do relógio – aqui, objeto que adquire uma carga simbólica que representa o tempo, e se afastar dele, virando o relógio para a parede. Em seguida, a lembrança que povoa a mente de Quentin refere-se a seu pai, que o adverte sobre esquecer a passagem do tempo. Ao mencionar que não se ganha batalha alguma, entende-se que, em um confronto com o tempo, não haveria como sair vencedor. Tal sentido é reforçado quando o personagem percebe a passagem do tempo até mesmo pela sombra: ignorar o tempo, ou se desfazer dele, não é possível.

Não satisfeito pela tentativa de desconsiderar o tempo, Quentin toma uma atitude ainda mais drástica:

Fui até a cômoda e peguei o relógio, ainda com o mostrador virado para baixo. Quebrei o vidro na quina do móvel e aparei os cacos na mão e coloquei-os no cinzeiro e arranquei os ponteiros e os pus no cinzeiro também. O tique-taque não parou. Virei o mostrador para cima, o mostrador vazio, as engrenagens atrás dele continuando a rodar e estalar sem se dar conta [...]. Havia uma mancha vermelha no mostrador. Quando o vi, meu polegar começou a arder. Larguei o relógio e entrei no quarto de Shreve e peguei o iodo e passei no corte. Tirei o resto de vidro de dentro do relógio com uma toalha (p. 83-84).

No jogo simbólico iniciado na primeira cena, quebrar o relógio traz um sentido de quebrar, estilhaçar, o tempo. Porém, o barulho do relógio continuava audível e o maquinário, à mostra, funcionando. Contudo, percebeu uma macha de sangue no objeto quebrado e a dor no dedo, ou seja, na briga com o tempo quem sairia machucado seria ele.

Nesse descompasso em relação ao tempo, percebem-se as aberturas do passado por meio da memória. Pela rememoração são trazidas essas imagens do passado à consciência do personagem. Todavia, as lembranças são expressas no relato por meio do fluxo de consciência, o que faz com que as reminiscências apareçam de forma fragmentada, descontínuas e aleatórias. Nesse resgate da matéria pretérita, as lembranças relacionadas ao núcleo familiar: as crises de Benjy, o desejo incestuoso por Caddy e o peso do passado familiar em ruínas. Como fica expresso no seguinte fragmento:

Shreve tem uma garrafa no baú dele. *Você não vai nem abrir*. O sr. e a sra. Jason Richmond Compson participam o *Três vezes. Dias. Você não vai nem abrir* casamento de sua filha Candace *que a bebida ensina agente a confundir o meio com o fim*. Sou. Beber. Não fui. Vamos vender o pasto de Benjy para que Quentin possa estudar em Harvard e eu possa chacoalhar meus ossos. Vou ter morrido em. Foi um ano que Caddy disse. (p. 178, grifos do autor).

Aqui, observa-se essa mescla de elementos que compõem a memória do personagem: o casamento da irmã, afirmando sua obsessão por ela, e o peso do passado glorioso da família

manifestado na venda de terras para seus estudos. Quando essa cena é desenrolada, Quentin está no quarto do colega, Shreve, e essa mescla entre o passado que o assombra e o presente demarca a continuidade de sentidos do passado na constituição do personagem.

Esse peso trazido pela memória vai se tornando insustentável a ponto de transformar a existência de Quentin em puro caos pelo excesso de passado e a impossibilidade de vislumbrar qualquer perspectiva de futuro. Na narrativa, a organização da linguagem, articulada de forma desordenada, com frases fragmentadas e descontínuas, falta de pontuação e repetições constantes, inscreve a existência caótica do personagem, que tem desfecho com o seu suicídio, ao se jogar no Charles River.

Na terceira parte, que focaliza o terceiro irmão Compson cuja imagem é construída a partir de um discurso de violência e rancor, Jason não escapa de ter uma relação problemática com o passado: não aceita a filha ilegítima da irmã e tem raiva de não ter tido a possibilidade de ir estudar como o irmão suicida. Esse ressentimento o faz rejeitar todas as formas de afeto, familiares ou românticas, e a sua agência é atravessada por esse sentimento de raiva em relação aos outros e ao mundo.

Após a morte do pai, Jason se torna o chefe de uma família falida e sem perspectivas de ascensão do contexto sulista da década de 1920. Caddy iria se casar com Herbert, dono de um banco, que lhe daria um emprego, mas ao ter a filha fora do relacionamento, tirou a oportunidade de trabalho do irmão. Sem outra perspectiva, trabalha em uma loja. Ele guarda um dinheiro que deveria ser dado à sobrinha, filha de Caddy, e a própria o rouba. A sobrinha, que recebeu o nome do tio, Quentin, mantém viva essa memória; Jason diz: “às vezes eu acho que ela é um castigo que eles dois me impuseram.” (p. 265).

A Sra. Compson, em diálogo com Jason, sintetiza a sina do filho: “Eu sei que você não teve as oportunidades que os outros tiveram, que você teve que se enfiar numa lojinha provinciana.” (p. 225). A mãe sempre projetou para ele um futuro de grandeza, pois era o único dos filhos que tinha seu afeto. Contudo, o que os outros dois filhos fizeram no passado, a gravidez de Caddy e o investimento nos estudos de Quentin sem retorno pelo seu suicídio, são apontados como razões pela ruína de Jason, o que está no centro das ações autoritárias e violentas desse personagem.

Desse modo, é a abertura do passado significada no âmbito da memória que delimita a ação e, por consequência, a identidade do personagem. O passado para Jason é irrevogável, uma vez que a sobrinha corporifica a perda da sua única possibilidade de ascensão. Diferente de Quentin, não tenta lutar contra o passado, mas também não o aceita de forma branda, a sua defesa é a rispidez com que age e se relaciona.

Ilse Vivian (2014), ao desenvolver a ideia de personagem-memória, pontua que:

A personagem-memória não se volta para o tempo passado. O passado integra o seu ser, na medida em que se constitui como matéria dinâmica da consciência que, movida pela lembrança, abre-se em distintas temporalidades, pressupondo o devir. A memória que aparece pela construção da personagem ficcional, portanto, não se restringe ao passado ou à rememoração de fatos. (VIVIAN, 2014, p. 134).

Por essa perspectiva, o percurso dos personagens analisados não é simplesmente uma volta a um passado acabado. As aberturas do passado, as suas ressonâncias no presente e a continuidade de sentidos proveniente da experiência pretérita compõem os fundamentos do ser. As imagens do passado projetadas à consciência o reabrem constantemente em busca de novos sentidos, o que implica processos figurativos dinâmicos sustentados pela memória como base da construção dos personagens. Ainda, a quebra da cronologia e da linearidade na narrativa evidencia o encadeamento de sentidos que emergem da ruptura entre passado e presente, uma vez que as constantes voltas ao passado, por intermédio da memória, trazem novos sentidos e interpretações.

Benjy, na sua incapacidade de articular o tempo, não traça nenhuma linha divisória separando passado e presente em seu relato. Assim, os sentidos construídos pela sua narração expressam pela simultaneidade temporal. Quentin, por sua vez, apresenta uma obsessão pelo tempo, a ponto de querer destruí-lo, simbolicamente, ao quebrar o relógio. O suicida tem o passado como uma sombra que o persegue, o que acaba o levando à morte. Jason, por fim, expressa as fendas de um passado que repercute no seu presente e influencia o seu agir, o emprego perdido no banco de Herbert que faz com que leve uma vida simples com um emprego comum. A relação com essa continuidade de sentidos é perpassada pelo seu modo amargurado de ser, devido às frustrações que ainda o acompanham.

A memória, nesse sentido, é colocada no romance como recurso pelo qual as categorias temporais são expressas, não em um exercício linear e fechado, mas de uma forma cíclica e aberta, em que os limiares entre passado e presente são rompidos constantemente. As figuras ficcionais se constituem desse modo, ao reivindicarem as aberturas do passado como parte integrante do ser em um contínuo processo de construção de sentidos à existência. A concepção de pessoa que subjaz a esse operativo direciona a uma compreensão do ser constituído pela temporalidade, cujo limite da existência é a finitude. Como sintetiza Jean-Paul Sartre (1963), ao tratar do romance de Faulkner, o infortúnio humano é estar submetido ao tempo.

## Considerações Finais

Thomas Mann (1980), em **A montanha mágica**, diz que o tempo é elemento essencial tanto da narrativa quanto da vida. Em **The sound and the fury**, o tempo é articulado nessas duas instâncias, na narração e na existência das personagens, pela memória que instaura uma continuidade de sentidos entre o passado e o presente, como forma de encadeamento entre a matéria pretérita e o ser e agir no mundo. Desse modo, os personagens que narram no romance, Benjy, Quentin e Jason, se constituem por esse atravessamento do passado propiciado pela enunciação das reminiscências no relato, estas erigidas por meio de imagens que se projetam na consciência. Em termos formais, é pela técnica do fluxo de consciência que os significados são construídos, uma vez que a imagística do passado é transpassada à narração de forma imediata que surgem à consciência. Ademais, o caótico jogo temporal é remetido pela própria linguagem do texto, fragmentada e desconexa.

Os personagens analisados, portanto, constituem-se como personagens-memória, isto é, como seres que reclamam o passado enquanto elemento constitutivo de si. Por processos dinâmicos de figuração que demandam uma cadeia de sentidos configurada pela falta de fechamentos temporais, que se articulam por meio da memória, revelam-se as figuras ficcionais que imprimem uma imagem de ser intrincada de temporalidade.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Trad. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Sodoma e Gomorra. V. IV. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain Françoi *et al.*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. **Percursos do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. Time in Faulkner: The sound and the Fury. *In*: HOFFMAN, F.; VICKERY, O. (ed.) **William Faulkner**: three decades of criticism. 2.ed. New York: First Harbinger Books, 1963.

VIVIAN, Ilse Maria da Rosa. **A poética da memória**: uma leitura fenomenológica do eu em Terra Sonâmbula e Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto. 2014. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Teoria da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/6808/1/000461224-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 31 out. 2020.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

### **Images of a past in ruins: character-memory in William Faulkner's The sound and the fury**

**Abstract:** Michel Zéraffa (2010) points out that every novel underlies a conception of person and character category uncovers some conditions of human existence. From this premise, this work aims at analyzing the novel **The sound and the fury**, by William Faulkner, published in 1929, focusing on fictional figure built in the light of memory. Thus, memory is conceptualized by Paul Ricoeur (2007) as a representation of the past. Moreover, Ilse Vivian's (2014) analysis about character-memory is highlighted in the discussion. According to this author, continuity of meanings addressed by personal experience, historical vectors, narration, and attenuation of the borders between reality and imagination are topics to discuss this narrative element. Therefore, conforming the overlapping of the theoretical concerns and the literary analysis, I observe that the character constitutive material is based on the representation of memory in the narrative.

**Keywords:** Memory. Character. Narrative. William Faulkner.

*Recebido em: 16/11/2021 – Aceito em: 01/05/2022*