

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras

Dissertação



**Entre os fantasmas do passado e as ruínas do presente:
a decadência familiar em *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, e *Ópera dos
mortos*, de Autran Dourado**

Ívens Matozo Silva

Pelotas, 2017

Ívens Matozo Silva

Entre os fantasmas do passado e as ruínas do presente:
a decadência familiar em *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins.

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S586e Silva, Ívens Matozo

Entre os fantasmas do passado e as ruínas do presente: : a decadência familiar em absalão, absalão!, de william faulkner, e ópera dos mortos, de autran dourado / Ívens Matozo Silva ; Aulus Mandagará Martins, orientador. — Pelotas, 2017.

152 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Decadência. 2. Memória familiar. 3. Absalão, absalão!. 4. ópera dos mortos. I. Martins, Aulus Mandagará, orient. II. Título.

CDD : B869.899

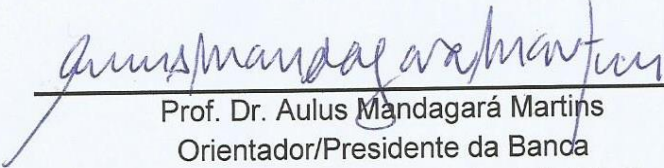
Ívens Matozo Silva

Entre os fantasmas do passado e as ruínas do presente:
a decadência familiar em *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado

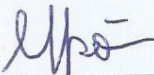
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

22 de fevereiro de 2017

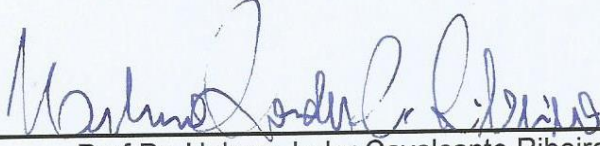
Banca examinadora:



Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Membro da Banca
Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos, a qual foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu orientador Aulus Mandagará Martins, por sua atenção, pelo incentivo desafiador, pelo voto de confiança e pelo compromisso com minha formação.

Aos professores Helano Jader Cavalcante, Mauro Nicola Póvoas e Rita Lenira de Freitas Bittencourt, pelas considerações e sugestões.

À minha família, em especial à minha mãe, Maristela Cavalheiro Matozo, por sempre me motivar a seguir em frente e a lutar pelos meus objetivos.

Ao Ricardo de Pellegrin, pelo apoio e pela compreensão das minhas ausências durante a escrita desta dissertação.

Aos meus amigos de caminhada acadêmica Angiuli Copetti de Aguiar, Ânderson Martins, Ariane Neto, Márcia Chico, Raíssa Amaral e Xênia Amaral Matos, pelos diálogos, incentivos e trocas de experiências.

*From the dusty May sun
Her looming shadow grows
Hidden in the branches of the poison creosote
She twines her spines up slowly
Towards the boiling sun
And when I touched her skin
My fingers ran with blood*

*In the hushing dusk under a swollen silver moon
I came walking with the wind to watch the cactus bloom
And strange hands halted me
The looming shadows danced
I fell down to the thorny brush and felt the trembling hands*

*When the last light warms the rocks
And the rattlesnakes unfold
Mountain cats will come to drag away your bones*

*And rise with me forever
Across the silent sand
And the stars will be your eyes
And the wind will be my hands*

The Handsome Family – Far From Any Road

RESUMO

SILVA, Ívens Matozo. **Entre os fantasmas do passado e as ruínas do presente: a decadência familiar em *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado.** 2017. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

O meio literário tornou-se um ambiente fecundo para a representação e elaboração de narrativas que procuram refletir sobre as relações familiares. Entre os diversos assuntos explorados nessas obras, a temática da decadência tem sido um motivo recorrente. É sob esse aspecto que se insere a presente dissertação, a qual possui o objetivo de examinar como se configura o tema da decadência nos romances *Absalão, Absalão!* (1936), de William Faulkner, e *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado, levando em consideração a influência das transmissões transgeracionais e o peso simbólico do passado sobre os integrantes das dinastias Sutpen e Honório Cota. Para atingirmos esse objetivo, procuramos investigar o valor simbólico atribuído à figura paterna presente nos romances, enfatizando o seu papel na constituição da estrutura e na formação da identidade familiar; examinar as relações intersubjetivas e as transmissões comportamentais entre ascendentes e descendentes; analisar o papel da memória familiar e os efeitos causados pela compulsão dos descendentes em preservar as heranças ancestrais; e, por fim, verificar o modo como as memórias familiares se articulam na configuração espacial, mais precisamente na casa, como vestígios mnemônicos que asseguram a presença dos mortos e apontam para a apreensão do passado frente às transformações históricas e sociais. Para tanto, nossa pesquisa está ancorada nos pressupostos teóricos desenvolvidos por Assmann (2011), Benjamin (2012; 2013), Candau (2011), Freud (1996) e Penso, Costa e Ribeiro (2008). Os resultados deste trabalho evidenciam que as transmissões transgeracionais e o peso simbólico do passado exercem uma forte ação negativa sobre as personagens. Além disso, a decadência que acomete as duas famílias funciona como uma representação metafórica e metonímica que correlaciona a trajetória de ascensão e queda das duas dinastias com o esfacelamento das sociedades às quais aludem as narrativas.

Palavras-chave: decadência; memória familiar; *Absalão, Absalão!*; *Ópera dos mortos*; William Faulkner; Autran Dourado.

ABSTRACT

SILVA, Ívens Matozo. **Between the ghosts of the past and the ruins of the present:** the decline of the family in William Faulkner's *Absalom, Absalom!* and Autran Dourado's *The voices of the dead*. 2017. 152 p. Dissertation (Master's Degree in Comparative Literature) – Graduate Program in Languages, Center of Languages and Communication, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2017.

The literary field has become a fruitful ground for the representation and elaboration of narratives which attempt to reflect upon family relations. Among the diversity of motifs presented in those productions, the theme of decay has been a recurrent topic. In light of this, the present research aims at analyzing how the theme of the declining family is portrayed in William Faulkner's *Absalom, Absalom!* (1936) and Autran Dourado's *The voices of the dead* (1967) taking into account the influence on transgenerational transmission and the symbolic burden of the past over the Sutpen's and the Honório Cota's dynasty members. In order to reach the objective above, we seek to investigate the symbolic value of the father figure within the novels, focusing on his role in the constitution of the structure and formation of the family; to examine the relation among the family members as well as the transmission of behavior between ancestors and descendants; to analyze the role played by the family memory and the effects caused by the descendants' compulsion to preserve their inheritance; and, lastly, to verify in what way the family memories are embodied in the spatial configuration, more precisely the house, as a mnemonic trace that keeps the presence of the dead and reflects the view of the past towards historical and social transformations. To this end, we based our analysis on the studies developed by Assmann (2011), Benjamin (2012; 2013), Candau (2011), Freud (1996), Penso, Costa and Ribeiro (2008). The results show that the transgenerational transmission and the burden of the past hold a remarkable negative power over the characters. Furthermore, it may be concluded that the decay which tears the families apart function as a metaphorical and metonymic representation that associate the rise and fall of both dynasties to the process of destruction and transformation of the societies described in the novels.

Key-words: decay; family memory; *Absalom, Absalom!*; *The voices of the dead*; William Faulkner; Autran Dourado.

Lista de Figuras

Figura 1. William Faulkner (1897 – 1962).....	16
Figura 2. Autran Dourado (1926 – 2012).....	16
Figura 3. Mapa do Condado de Yoknapatawpha.	20
Figura 4. Salvador Dalí, <i>A persistência da memória (relógios moles)</i> , 1931, óleo sobre tela, 24 x 33 cm, New York, The Museum of Modern Art.	35
Figura 5. Piet Mondrian, <i>A árvore vermelha</i> , 1908, óleo sobre tela, 70 x 99 cm. Coleção Haags, Gemeentemuseum, Haia.	66
Figura 6. Capa do romance <i>Ópera dos mortos</i> , publicado pela editora Rocco. Projeto gráfico de capa assinado pelo gravurista Ciro Fernandes.	73
Figura 7. Capa do romance <i>Absalão, Absalão!</i> , publicado pela editora Cosac Naify. Projeto gráfico de capa de Maria Carolina Sampaio e Gabriela Castro.	74

Sumário

Introdução	11
1. William Faulkner e Autran Dourado: os desveladores da alma humana	17
1.1 O Sul e a fúria: o projeto literário de William Faulkner	17
1.2 Os sinos da agonia de uma Minas Gerais decadente: a poética de Autran Dourado	24
1.3 Confluências temáticas e a recepção crítica.....	28
2. (Re)lendo o passado através dos seus destroços no presente: considerações sobre a literatura, a história e a decadência	36
2.1 Em busca das influências que percorrem gerações: um olhar sobre a dinâmica familiar e sua figuração na literatura	37
2.2 Entre a memória e o esquecimento: lendo o passado por intermédio das suas ruínas.....	53
2.3 A materialização da memória: os espaços da recordação.....	61
3. Entre fantasmas e ruínas: a família como signo da decadência	67
3.1 Em busca da voz ancestral: a gênese da maldição hereditária de Thomas Sutpen e Lucas Procópio.....	75
3.2 Henry, Judith e João Capistrano: a segunda geração e a sina da transmissão transgeracional	98
3.3 Réquiem para Charles Etienne, Quentin Compson e Rosalina Honório Cota: o crepúsculo sobre a terceira geração.....	120
Conclusão	142
Referências	148

Introdução

O campo dos estudos literários tem se caracterizado como um terreno fértil para a elaboração de um número cada vez mais acentuado de estudos e análises críticas que procuram trazer para o centro das discussões acadêmicas o enfoque da relação entre a literatura e outras esferas do conhecimento. Nesse sentido, a Literatura Comparada veio a possibilitar não somente o estudo contrastivo entre duas literaturas distintas, como também viabilizar, através das esferas da multidisciplinaridade, da interdiscursividade e da intersemiótica, uma constante ampliação dos seus horizontes e, conseqüentemente, a apresentação de análises críticas mais apuradas.

Dessa maneira, como bem definido pela pesquisadora Tânia Franco Carvalhal (1991), esse instigante campo de estudos poderia ser compreendido como:

[...] uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua interação com outros textos, literários ou não (CARVALHAL, 1991, p. 13).

É nesse meio que se destacam as relações estabelecidas entre a tríade literatura, história e memória. Tal vinculação, que vem adquirindo um lugar central nos estudos literários, objetiva problematizar e propor um espaço reflexivo para o estudo das representações de contextos sócio-histórico-culturais por meio do discurso ficcional. Por conseguinte, essa linha de pesquisa acaba colocando em evidência o trabalho metucioso de diferentes escritores que se utilizam do ambiente ficcional como uma ferramenta para estetizar as singularidades de épocas marcadas por grandes transformações históricas e sociais.

É sob essa perspectiva especial atribuída à literatura, isto é, a possibilidade de promover a construção de realidades paralelas no intuito de atender ao objetivo de estabelecer um espaço de reflexão, questionamentos e reavaliação da própria condição humana, que se destacam os romances *Absalão, Absalão!* (1936), do escritor norte-americano William Faulkner (1897 – 1962), e *Ópera dos mortos* (1967), do autor brasileiro Autran Dourado (1926 – 2012).

Ambas as narrativas dramatizam as conseqüências advindas das rápidas transformações que ocorreram no âmbito cultural, social e político durante o final do

século XIX até a primeira metade do século XX. Em *Absalão, Absalão!*, Faulkner desvela, através do seu mítico condado de Yoknapatawpha, a decadência e ruína da sua terra natal, o Sul dos Estados Unidos, o qual, como se nota na obra, não conseguiu superar a sua derrota na Guerra Civil Americana (1861 – 1865). Já no contexto brasileiro, Autran Dourado dramatiza o colapso dos valores norteadores da sociedade patriarcal brasileira, bem como o fim de um dos momentos mais importantes da história econômica e social do estado de Minas Gerais, o “Ciclo do Ouro”.

Através da dicotomia estabelecida entre a contemplação de um passado cheio de riquezas e um presente regido pelo signo da pobreza e da dúvida em relação ao futuro, é possível evidenciarmos que, tanto no romance de Faulkner quanto no de Autran Dourado, temos como ponto de confluência a utilização de uma temática em comum, a da decadência, sendo essa expressa nas duas obras por meio dos laços familiares.

Por intermédio da apresentação de duas famílias de grande representatividade no projeto literário faulkneriano e autraniano, encontramos os Sutpens, em *Absalão, Absalão!*, e os Honório Cota, em *Ópera dos mortos*. Por meio desses dois grupos familiares, torna-se possível observarmos a ascensão e a falência dos impérios construídos por essas duas famílias, acompanhadas pela dramatização da dissolução dessas importantes linhagens que pertenciam à antiga aristocracia rural. Como consequência sintomática das mudanças socioeconômicas, os herdeiros pertencentes a essas dinastias acabam recorrendo, obsessivamente, à rememoração e à transmissão das suas heranças familiares ante a ameaça iminente do dilaceramento das suas lembranças e do seu total esquecimento. Entretanto, nessa desesperada busca pela conservação das tradições, eles não percebem a influência e a presença maligna dos espíritos ancestrais que os conduzem à ruína.

Considerando-se os postulados apresentados acima, propomo-nos, em nossa dissertação intitulada “Entre os fantasmas do passado e as ruínas do presente: a decadência familiar em *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado”, examinar como se configura a temática da decadência nos dois romances, levando em consideração a influência das transmissões transgeracionais e o peso simbólico do passado sobre os integrantes das dinastias Sutpen e Honório Cota. Para atingirmos esse objetivo, procuramos investigar o valor simbólico atribuído à figura paterna expressa nos romances, enfatizando o seu papel na

constituição da estrutura, e na formação da identidade familiar; examinar as relações intersubjetivas e as transmissões comportamentais entre os ascendentes e descendentes; analisar o papel da memória familiar e os efeitos causados pela compulsão dos descendentes em preservar as heranças ancestrais; e, por fim, verificar o modo como as memórias familiares se articulam na configuração espacial, mais precisamente, na casa, como um vestígio mnemônico que assegura a perseverança da influência dos mortos sobre o presente e aponta para a apreensão do passado frente às transformações históricas e sociais.

A hipótese que norteia nosso trabalho é a de que a temática da decadência é apresentada, nas duas narrativas, como uma maldição familiar transmitida de geração em geração, a qual perpetua e intensifica a ideologia e os padrões comportamentais instaurados pelos ancestrais. Dessa forma, no estabelecimento desse *continuum* cultural, os descendentes são constantemente assombrados e influenciados pelas ruínas ou vestígios dos “fantasmas” ancestrais de forma velada, fazendo com que eles busquem compulsivamente dar continuidade aos valores tradicionais instituídos pelos seus antepassados. Assim, acreditamos que essa “maldição” que paira sobre os herdeiros acaba impossibilitando o rompimento com o legado ancestral e assegurando a conservação de valores e princípios arcaicos no tempo presente, tornando-os prisioneiros dos espíritos dos antepassados e vítimas de uma estrutura social opressora.

Justificamos nosso estudo pelo fato de que, embora os dois escritores abordem o tema da decadência em suas narrativas e Autran Dourado já ter sido comparado a William Faulkner pela crítica literária nacional e internacional devido às temáticas abordadas e ao cuidadoso trabalho estético empregado em suas obras, estudos comparativos, até hoje, não foram desenvolvidos suficientemente ou pouco se tem publicado sobre o assunto.

Além disso, como o próprio Autran Dourado chegou a discorrer em várias entrevistas, a leitura das obras faulknerianas tiveram reconhecida importância na elaboração do seu projeto literário. O escritor brasileiro posiciona William Faulkner entre os escritores que foram fundamentais para o seu amadurecimento profissional e para a constituição da sua delicada atenção às diversas possibilidades de uso da linguagem. Assim, conforme o escritor brasileiro menciona em entrevistas:

Outro escritor que foi decisivo para mim foi Faulkner. Não só pela diversidade fantástica de técnicas, mas sobretudo por ser ele um escritor do

sul dos Estados Unidos, que se parece demais com Minas Gerais [...] a minha visão e conhecimento do sul de Minas Gerais, de onde eu sou, era muito parecida com a visão de Faulkner do sul dos Estados Unidos [...] Não nego a influência de Faulkner (DOURADO *apud* SOUZA, 1996, p. 45).

Em vista do patente débito de Dourado à arte de Faulkner e da escassa bibliografia dedicada à relação entre ambos, acreditamos haver ainda lacunas críticas referentes ao cotejo entre o escritor norte-americano e o brasileiro. Nesse sentido, acreditamos na importância de trazer a lume essas duas narrativas, sob uma perspectiva crítica e analítica, para que possamos compreender o valor que se atribui ao passado histórico nas diegeses em questão e de que forma os dois escritores, embora não sendo contemporâneos entre si e pertencendo a distintos macrossistemas literários, apresentam vários pontos de confluência.

A presente dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, intitulado “William Faulkner e Autran Dourado: os desveladores da alma humana”, buscaremos assinalar a práxis literária de cada um dos autores, assim como destacar o diálogo estabelecido entre a obra do escritor norte-americano e a do escritor brasileiro. Em seguida, apresentaremos um levantamento da fortuna crítica referente aos autores em questão.

Já no segundo capítulo, nomeado “(Re)lendo o passado através dos seus destroços no presente: considerações sobre a literatura, a história e a decadência”, o quadro *A persistência da memória (relógios moles)*, do pintor surrealista Salvador Dalí, servirá de ponto de partida para a nossa reflexão. Dividido em três subseções, nosso estudo apresentará, primeiramente, um olhar apurado sobre as dinâmicas familiares, no qual apontaremos para o problema da compulsão da repetição de padrões comportamentais e ressaltaremos não só a importância dos mitos familiares, como também a sua perpetuação através dos ritos e das memórias. Com esse propósito, fundamentamo-nos nos estudos de Sigmund Freud (1996), Maria Aparecida Penso, Liana Fortunato Costa e Maria Alexina Ribeiro (2008) e Joël Candau (2011). A seguir, nosso olhar recairá sobre os chamados romances familiares, onde destacaremos algumas considerações teóricas relativas a essas narrativas, focando-nos, sobretudo, na sua definição e na forma como a dinâmica familiar é apresentada nessas produções literárias. Tomamos por base os estudos de Yi-Ling Ru (1993) e Kerstin Dell (2005) que abordam esses problemas.

Na segunda subseção, “Entre a memória e o esquecimento: lendo o passado por intermédio de suas ruínas”, nossa atenção incidirá sobre a questão do tempo,

mais especificamente, o poder dos vestígios do passado no presente, a agonia das personagens diante da sua ação destruidora e os perigos relacionados à invocação obsessiva do passado. Para isso, ancoramo-nos nas reflexões do filósofo alemão Walter Benjamin expressos em “Sobre o conceito da História” (2012) e no seu livro *Origem do drama trágico alemão* (2013).

Na sequência, em “A materialização da memória: os espaços da recordação”, nosso estudo apresentará como foco de discussão a configuração espacial, especificamente, a casa¹, a qual será vista como um importante meio capturador e irradiador de memórias. Para tanto, amparamo-nos nas considerações teóricas prestadas por Aleida Assman (2011) em seu livro *Espaços da recordação* (2011).

No terceiro e último capítulo, apresentamos uma sugestão de leitura da obra *A árvore vermelha*, do artista holandês Piet Mondrian, a qual nos ajudará na compreensão das duas árvores genealógicas amaldiçoadas cuja história é relatada nas duas narrativas, e na análise comparativa entre os romances *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos*. Daremos destaque especial ao diálogo estabelecido entre as famílias Sutpen e Honório Cota, bem como à problematização do tema da decadência, o qual nos possibilitará uma leitura crítica inerente a dois contextos sociais que se degradam moral e socialmente.

Assim, ao término desse estudo, esperamos contribuir para uma melhor compreensão das implicações que subjazem ao importante papel desempenhado pela dinâmica familiar e do poder das ruínas ancestrais expressos nas duas diegeses.

¹ Embora tenhamos conhecimento do estudo relativo ao espaço proposto por Gaston Bachelard em seu livro *A poética do espaço* (1993), optamos por não o utilizar na presente pesquisa. Um dos principais motivos deu-se pelo fato do filósofo francês, salvo engano, apresentar uma abordagem acultural e a-histórica da configuração espacial, uma vez que, em sua obra, a casa é pensada a partir de um viés arquetípico, isto é, como um símbolo atemporal. Dessa forma, quando Bachelard analisa a imagem da “casa”, ele desconsidera as particularidades históricas do espaço familiar, foco do nosso estudo.

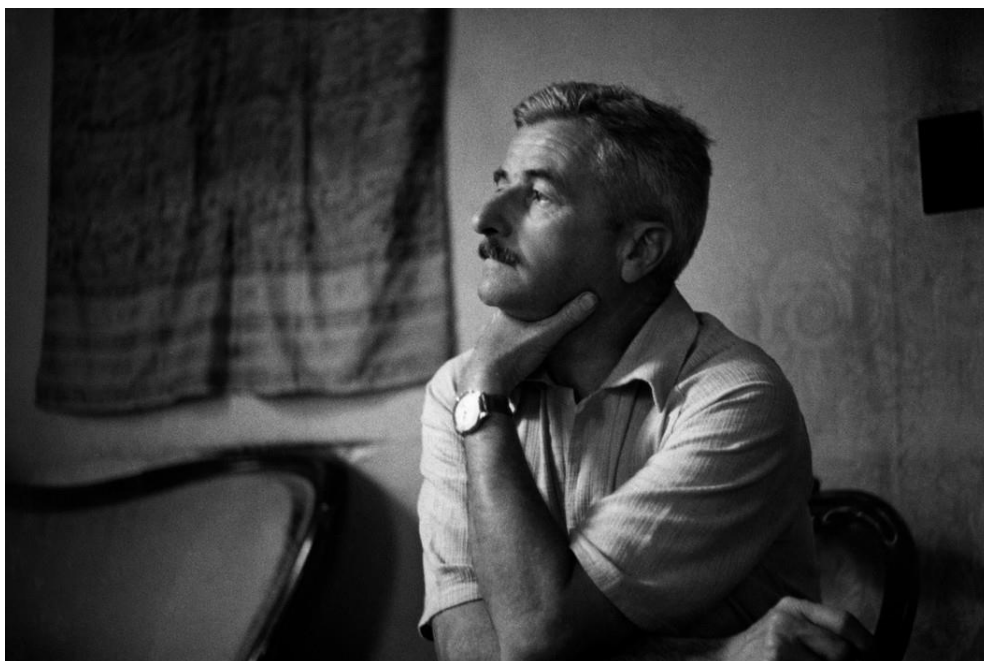


Figura 1. William Faulkner (1897 – 1962).

Fonte: <<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOL7VR>>. Acesso: fev. 2016.

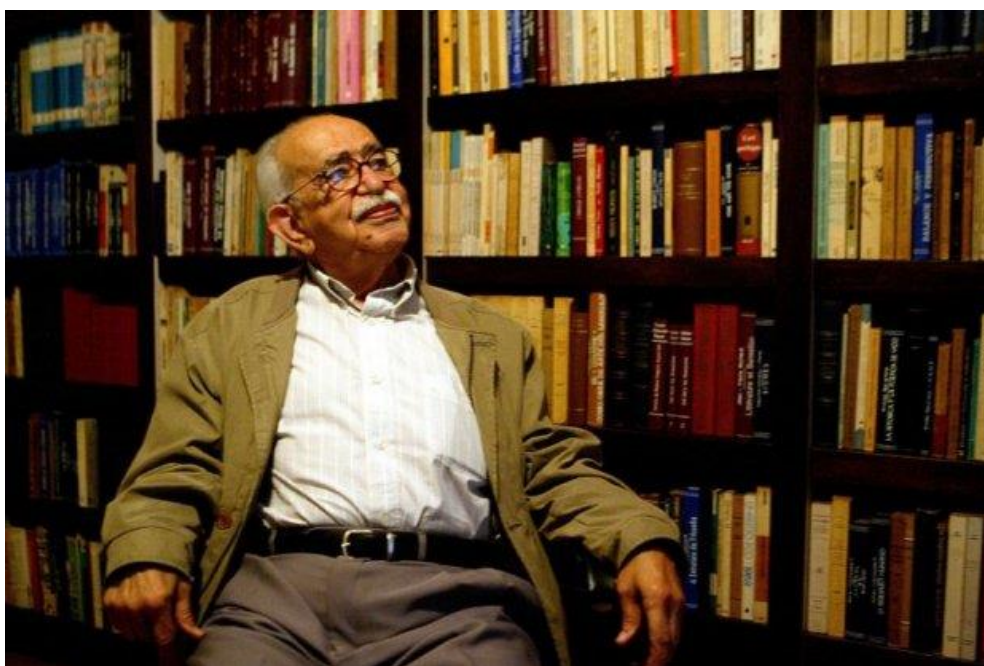


Figura 2. Autran Dourado (1926 – 2012).

Fonte: <<http://entretenimento.band.uol.com.br/cultura/noticia/?id=100000537723>>. Acesso: fev. 2016.

1. William Faulkner e Autran Dourado: os desveladores da alma humana

“Acredito que o homem não vai apenas resistir, ele vai sobreviver. Ele é imortal [...] porque possui uma alma, um espírito capaz de sentir compaixão”²
William Faulkner

“Pensar o homem na sua natureza abissal e metafísica é uma das minhas principais preocupações literárias”³
Autran Dourado

Considerados pela crítica literária como eminentes representantes da literatura norte-americana e da brasileira, William Faulkner e Autran Dourado nos deixaram como herança cultural um número significativo de contos e romances que demonstram as diversas possibilidades e o delicado trabalho com o uso da linguagem. Além disso, o forte interesse em descortinar as angústias que assombram a alma humana, bem como o estabelecimento do diálogo entre suas produções literárias e o passado cultural dos seus países constituem alguns dos fios condutores das obras desses dois renomados escritores.

No presente capítulo, buscaremos assinalar a práxis literária de cada um dos autores, destacar o dialogismo estabelecido entre suas obras e, em seguida, apresentar um levantamento da fortuna crítica de trabalhos acadêmicos que tiveram como foco principal estabelecer comparações e análises críticas acerca dos diferentes modos com que a temática da decadência é ficcionalizada nas produções de Faulkner e Dourado.

1.1 O Sul e a fúria: o projeto literário de William Faulkner

William Cuthbert Faulkner nasceu em New Albany, no Mississippi, estado situado no Sul dos Estados Unidos, em setembro de 1897. Proveniente de uma tradicional família sulista — seu avô, William Clark Faulkner, foi um veterano na Guerra Civil e um dos principais construtores da linha férrea que liga a cidade de Ripley até o Tennessee — muda-se, com apenas cinco anos, para a pequena cidade interiorana de Oxford, também localizada no Sul americano. Chama a

² Tradução minha. No original: “I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal [...] because he has a soul, a spirit capable of compassion”. Discurso de Faulkner ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1949. Disponível em: FAULKNER, William. Acceptance. In: FRENZ, Horst. **Nobel Lectures**: literature 1901-1967. Elsevier Publishing Company: Amsterdam, 1969, p. 444 – 445.

³ DOURADO, Autran *apud* SOUZA, 1996, p. 33.

atenção o fato de ele ter passado a maior parte da sua vida residindo no interior sulista, fazendo com que ele absorvesse as tradições e a cultura local, as quais, como veremos, acabaram desempenhando grande influência e serviram de inspiração em sua futura carreira literária.

Sua trajetória nos estudos é cheia de altos e baixos. Ao ingressar na escola, Faulkner é incentivado pela sua mãe a se dedicar à leitura e se torna um assíduo leitor das obras de Charles Dickens. Já na adolescência, com apenas quinze anos, decide abandonar os estudos, porém não desiste do sonho de tornar-se um escritor de sucesso. Com a ajuda e tutoria do seu amigo e vizinho Philip Stone, o futuro escritor entra em contato com os clássicos de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, T.S. Eliot, Oscar Wilde e James Joyce.

Ainda na sua juventude, Faulkner decide participar da I Guerra Mundial. Entretanto, ao se alistar no exército norte-americano, ele acaba sendo barrado por não possuir o peso e a altura necessários para ser admitido na escola de aviadores. Decidido a defender seu país e, principalmente, a ter a experiência de combate, em 1918, ele decide omitir a sua verdadeira nacionalidade e alista-se novamente, mas, agora, portando uma falsa identidade britânica. No afã de participar a todo custo do conflito, Faulkner consegue ser admitido pela Royal Air Force, do Canadá, e viaja para Toronto para receber treinamento especializado. Contudo, antes mesmo do falso inglês finalizar sua preparação, a guerra chega ao fim e, igualmente, a sua ânsia e oportunidade de participação na batalha.

Retornando para a sua terra natal, ele ingressa na Universidade do Mississippi e estuda, por apenas um ano, francês e espanhol. Tal qual na sua trajetória escolar, ele desiste de seguir carreira universitária e resolve ganhar dinheiro em trabalhos ocasionais, com o intuito de que pudesse comprar “papel, tabaco, comida e um pouco de uísque”⁴ enquanto se dedicava a aprimorar a sua escrita. Nessa esteira, torna-se importante salientarmos que apesar do pouco tempo que Faulkner passou no ambiente acadêmico, o futuro escritor sempre procurou maximizar suas experiências e habilidades literárias lendo, escrevendo e revisando poesias.

⁴ Tradução minha. No original: “paper, tobacco, food and a little whiskey” (p. 385), em **Imaginative Literature: selections from the Twentieth century**. 2.ed. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1996.

É durante esse período conturbado na vida de Faulkner que ele publica o seu primeiro poema, intitulado “L’ Après-Midi d’ un Faune”⁵, na revista *New Republic*, em 1919. Cinco anos depois, ocorre a publicação do seu primeiro livro, *The Marble Faun*, obra cujo conteúdo apresenta uma série de poemas pastorais e que foi financiada, quase que exclusivamente, pelo seu antigo amigo e tutor Philip Stone.

Em 1925, residindo em New Orleans, participa de um grupo literário liderado pelo escritor Sherwood Anderson. Os conselhos que Anderson transmitiu para Faulkner foram valiosos para a concretização do seu projeto literário que estava em plena fase de construção. Anderson sugeriu a Faulkner que ele procurasse transportar para as páginas dos seus livros o rico material disponível da sua terra natal e recomendou que ele publicasse seu primeiro romance, *Paga de soldado* (1926), o qual possui estreitos vínculos com a sua quase experiência de participar da guerra ao apresentar um enredo cujo foco centra-se no complicado retorno pós-guerra da personagem Donald Mahom para sua cidade natal. Na sequência, há o lançamento do seu segundo romance, *Mosquitos* (1927), ficção centrada nas peripécias de um grupo de literatos boêmios de New Orleans.

Após passar um pequeno período na Europa e refletindo sobre sua poética, Faulkner retorna aos Estados Unidos já convicto da temática que conduzirá suas futuras obras e marcará a sua principal característica, isto é, transpor para o universo literário as particularidades da sua região. Em 1929, com a publicação do seu terceiro romance, *Sartoris*, considerado pela crítica literária como sendo o livro-chave da obra faulkneriana, observamos, nessa diegese, um importante salto qualitativo inerente ao planejamento técnico do autor, atributo esse que irá se intensificar no decorrer das suas futuras obras.

Em entrevista concedida à revista *Paris Review*, o escritor descreve essa sua tomada de decisão como um momento de metamorfose em sua carreira. Nesse caminho, além da valorização do legado histórico-cultural sulista, também visualizamos o início da criação do seu condado mítico:

Com *Paga de Soldado* e *Mosquitos*, eu escrevi em prol da escrita, visto que era divertido. A partir de *Sartoris*, eu descobri que valia a pena escrever sobre o cartão postal da minha terra natal e que eu não viveria o bastante para dissecá-la [...] Eu teria a liberdade de usar qualquer talento que eu tivesse para atingir esse objetivo. Tal fato incitou uma mina de ouro de

⁵ Interessante notarmos que Faulkner apresenta uma intertextualidade explícita com o poema “L’ Après-Midi d’ un Faune” de Stéphane Mallarmé, publicado em 1876.

peças, por esse motivo, eu criei o meu próprio cosmos (RUBINSTEIN, 2009, p. 533, [tradução minha]).⁶

Ao construir o seu fictício condado de Yoknapatawpha (Figura 03) e criar sua cidade de Jefferson, a qual teve por base a cidade de Oxford, no Mississippi, Faulkner nos apresenta, com muita criatividade, o número de habitantes negros e brancos que habitam o local, a área ocupada pelo condado e não somente localiza em seu mapa onde as ações dos seus romances ocorrem, como também transfere para as personagens/moradoras as tradições e o peso histórico do Sul americano.

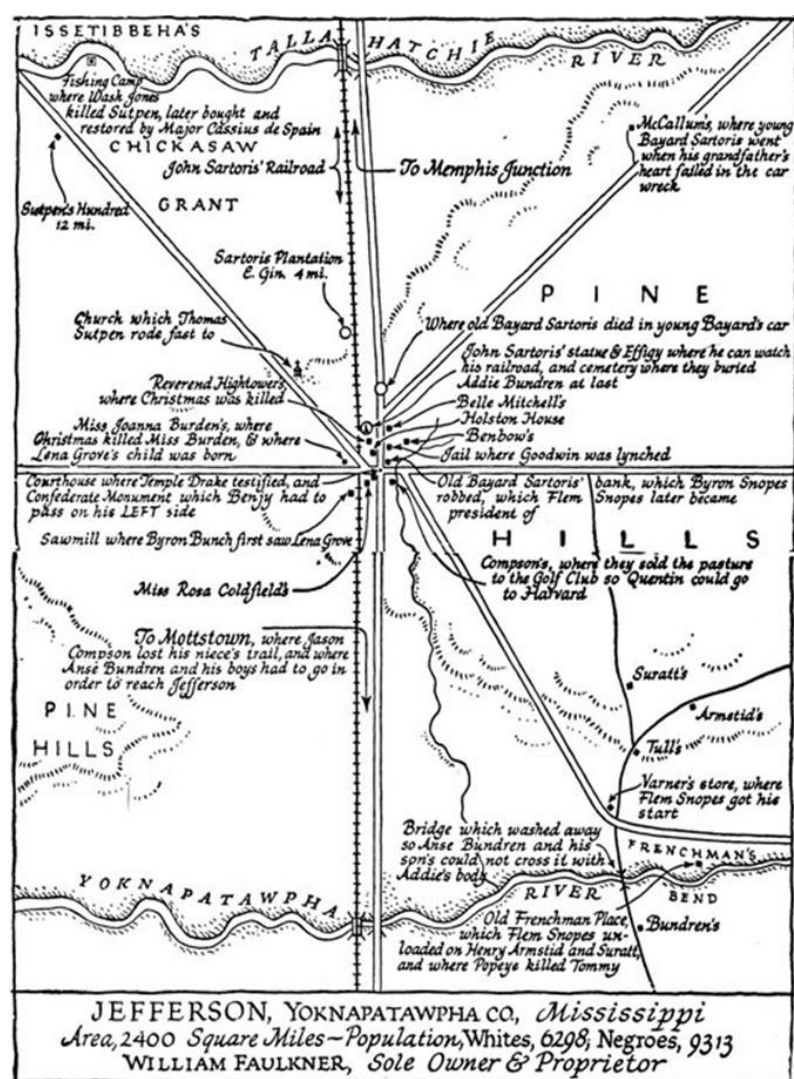


Figura 3. Mapa do Condado de Yoknapatawpha.

Fonte: <<http://people.virginia.edu/~sfr/FAULKNER/09maps.html>>. Acesso: mar. 2016.

⁶ No original: With *Soldiers' Pay* and *Mosquitoes* I wrote for the sake of writing because it was fun. Beginning with *Sartoris* I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it [...] I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top. It opened up a gold mine of other people, so I created a cosmos of my own (RUBINSTEIN, 2009, p. 533).

No mapa acima, podemos visualizar, dentre variadas informações, as doze milhas que separam a mansão construída pelo patriarca Thomas Sutpen e seus escravos, assim como a longa distância percorrida de charrete por Quentin Compson e Rosa Coldfield na abafada e misteriosa noite de setembro narrada no último capítulo de *Absalão, Absalão!*. Nessa perspectiva, conhecer o passado dessa região, mais especificamente, as consequências do pós-Guerra Civil, tornam-se essenciais para a compreensão dos dilemas e das tragédias pelas quais se deparam as personagens Faulknerianas.

O Sul, marcado pela grande riqueza advinda das *plantations*, das grandes plantações de algodão e, principalmente, da mão de obra escrava, presenciou seu império e códigos sociais ruírem diante da derrota na Guerra Civil Americana. O confronto bélico, ocorrido entre os anos de 1861 e 1865, dividiu o país em duas partes antagônicas: de um lado, os estados do Norte, trazendo a modernidade e a industrialização; do outro, o Sul, defendendo a permanência de uma economia baseada na agricultura, na exploração humana e protegendo seus códigos de honra.

Com o fim do confronto, o Sul acabou devastado pela força bélica das tropas nortistas. Entre as variadas mudanças ocorridas no período pós-guerra, destaca-se o fim do trabalho escravo, instituído pelo presidente Abraham Lincoln, em solo norte-americano. Conseqüentemente, os estados sulistas, não aceitando as duras prescrições nortistas, caracterizaram-se por apresentar uma paisagem de fortes complexidades morais e sociais. Como bem pontua Riedinger acerca das consequências do pós-guerra:

Em pobreza e derrotados, os brancos se consolaram com uma única coisa deixada para eles, o orgulho racial. Eles determinaram que embora o afro-descendente fosse agora livre, ele nunca teria a mesma igualdade que os brancos. Através da ideologia de uma superioridade branca e da inferioridade negra, impostas em uma rígida segregação de raças, as relações humanas no Sul se tornaram uma ameaçadora distorção. Organizações brutais, como a dos encapuzados brancos da Ku Klux Klan, apareceram para assegurar essa supremacia. Por conseguinte, o Sul se preservou como um triste, ressentido, gótico e brutal território. (RIEDINGER, 1993, p. 102, [tradução minha])⁷.

⁷ No original: In poverty and defeat, whites consoled themselves with the one thing left to them, pride of race. They determined that though the black man was now free, he would never be equal. By resolving white superiority and enforcing black inferiority, in a rigid segregation of races, human relations in the South became an ugly distortion. Brutal organizations appeared, such as the white-hooded Ku Klux Klan, to ensure this supremacy. Thus the South preserved itself as a grim, bitter, gothic, and savage land. (RIEDINGER, 1993, p. 102).

Conforme salientado acima, a grande maioria da população, não aceitando a derrota no confronto, prendeu-se aos antigos códigos sociais que vigoravam antes do conflito. Por conta disso, o Sul tornou-se um dos locais de maior intolerância racial de todo o país — realidade que ainda expressa a sua força até os dias de hoje. Linchamentos de afrodescendentes em praças públicas, segregação racial e a não aceitação dos ex-escravos como verdadeiros cidadãos norte-americanos passaram a marcar a reputação do *Deep South* como uma área de opressão racial sem precedentes.

É sobre esse *background* histórico acima apresentado que William Faulkner conviveu e resolveu representar na grande maioria das suas obras após a publicação de *Sartoris*. Em outras palavras, ele passa a publicar obras que se atêm a descortinar o confronto entre o Velho Sul, rural e com seus códigos sociais — bem representados no romance *E o vento levou* (1936), da escritora e jornalista norte-americana Margaret Mitchell — e o forte contraste com o Novo Sul, materialista e pós-Guerra Civil.

A partir do seu terceiro romance, Faulkner dá início a uma fase de vasta produção literária. O intervalo entre os anos de 1929 e 1942 é considerado pela crítica literária como o período mais frutífero da sua longa carreira, o qual conta com as suas obras mais conhecidas, a citar: *O som e a fúria* (1929), considerado o grande romance moderno da literatura norte-americana; *Enquanto agonizo* (1930); *Luz em agosto* (1932); *Absalão, Absalão!* (1936) e a coletânea de contos *Desça, Moisés e outras histórias* (1942).

Um dado interessante a ser destacado ao analisarmos as obras faulknerianas como um todo, diz respeito à forte presença e importância das famílias aristocráticas sulistas e decadentes do Velho Sul, as quais, como bem assinalado por Vera Lúcia Lenz Vianna, possuem o papel de “representar os impasses e as tensões que marcaram a vida dos habitantes da Dixie land do pós-guerra” (VIANNA, 2007, p. 11). Por conseguinte, além do clã dos Sartoris, são apresentados os dilemas da família Compson, em *O som e a fúria*, os Sutpens, em *Absalão, Absalão!*, os Bundrens, em *Enquanto agonizo*, e a ascensão da linhagem Snopes, os representantes do Novo Sul, presentes na trilogia *O povoado* (1940), *A cidade* (1957) e *A mansão* (1959).

Ao analisar a figuração das personagens faulknerianas, dando destaque especial aos membros dessas famílias e associando-os às características do

subgênero *Southern Gothic*⁸, o crítico Henry L. Carrigan Jr. observa que elas acabam sendo influenciadas pela força de uma aura negativa que as corrompem e que as levam a cometer crimes e até mesmo o suicídio. Tais ações são associadas, segundo o pesquisador, à influência das memórias ancestrais e da luta pela conservação das suas propriedades e a manutenção das aparências:

A ficção de Faulkner é repleta de personagens grotescas que parecem não ter consideração pelo bem-estar dos outros, frequentemente cometem atos como estupro, assassinato e o suicídio como um esforço para proteger e preservar as suas terras e as suas casas [...] Sem dúvida, os escritos de Faulkner se destacam no limiar do moderno Gótico Sulista pelas suas descrições de territórios primitivos, famílias assombradas por fantasmas do passado que procuram, se possível, ser mais importantes do que elas, bem como pela apresentação de homens e mulheres malvados que procuram sobreviver de qualquer modo no que parece ser, para eles, um mundo sem esperança (CARRIGAN JUNIOR, 2013, p. 96, [tradução minha])⁹.

Nessa perspectiva, torna-se importante examinarmos as vicissitudes enfrentadas pelos membros dessas famílias sulistas figuradas pelo escritor, visto que através dos dramas protagonizados por elas, poderemos ter uma melhor compreensão não somente dos abalos enfrentados pela região explorada pelo escritor, como também das singularidades que enriquecem o seu projeto literário.

Para finalizar, cabe lembrarmos que ao longo da sua carreira, Faulkner, além de escritor, trabalhou como roteirista em Hollywood e palestrou em vários países, inclusive no Brasil, em 1954, por meio do Departamento de Estado norte-americano, com o propósito de divulgar a cultura estadunidense. Faulkner também colecionou vários prêmios, entre eles, destacam-se o Prêmio Nobel de Literatura, em 1954; o National Book Award, de 1951 e 1955, e o Pulitzer, em 1955 e 1963. Faleceu em junho de 1962, vítima de um ataque cardíaco, deixando-nos como herança cultural uma rica produção literária que até os dias de hoje desperta o interesse e desafia o público leitor com seus dramas, enigmas e tragédias.

⁸ Segundo David Punter e Glennis Byron (2004, p. 116-117), William Faulkner é um dos escritores mais célebres deste subgênero que se desenvolveu no Sul americano. Possui como principais características a apropriação de elementos constitutivos do gótico tradicional, combinando-os às particularidades da região sul norte-americana. Nesse sentido, temas como a loucura, a decadência e a pressão do passado sobre o presente e os conflitos raciais são algumas temáticas abordadas pelo *Southern Gothic*.

⁹ No original: Faulkner's fiction is full of grotesque characters who seem to have no regard for the well-being of others, often committing acts of rape, murder, and suicide in an effort to protect and preserve their land and their home [...] Without question, Faulkner's writings stand at the threshold of modern Southern Gothic with their depictions of primeval lands, families haunted by the ghosts of the past seeking to outrun them if possible, a society taunted and haunted by defeat and exile, and depraved men and women searching to survive any way they can in what seems to them to be a world without hope (CARRIGAN JUNIOR, 2013, p. 96).

1.2 Os sinos da agonia de uma Minas Gerais decadente: a poética de Autran Dourado

Importante representante da Geração de 45 da literatura brasileira, contemporâneo de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, o mineiro Autran Dourado entrou no *hall* dos grandes nomes da literatura nacional através da apresentação de uma vasta produção literária que comprova o seu árduo e delicado trabalho artesanal com o uso da linguagem e, assim como William Faulkner, pela descrição das vicissitudes históricas enfrentadas por sua terra natal.

Waldomiro Freitas Autran Dourado nasceu na cidade de Patos de Minas, no estado de Minas Gerais, em janeiro de 1926. Escritor cuja obra infelizmente não tem recebido a devida atenção por parte da crítica literária brasileira, mas que no exterior possui grande reconhecimento e prestígio, Dourado, desde o início da sua carreira literária, apresentou como suas principais marcas a responsabilidade e a preocupação com o ofício de escritor, além da consciência crítica relativa ao trabalho com a arte da palavra.

Sua vasta produção literária, a qual contabiliza mais de vinte romances e diversificados contos, inicia no ano de 1943, quando o autor, com apenas dezesseis anos, e influenciado pelos conselhos do seu professor de Filosofia Arthur Versiani Veloso, escreve o conto intitulado “O canivete de cabo de madrepérola”, o qual vence o concurso literário promovido pela revista *Alterosa*. No ano seguinte, publica seu primeiro livro de contos, nomeado *Tristeza*.

O momento de transição da carreira do mineiro surge quando ele conhece o renomado escritor Godofredo Rangel e recebe dele críticas a respeito da sua primeira publicação e sugestões para o aprimoramento dos seus futuros trabalhos. Ao alegar que o estilo do jovem escritor era tanto arcaico, influência direta das leituras de Dourado dos clássicos portugueses, Rangel o orienta a ler e, sobretudo, aprender com os chamados “bons artesãos” — Flaubert, Stendhal, Henry James, Tolstoi, entre outros — bem como manter uma constante atualização literária. Os conselhos do experiente escritor são seguidos à risca por Dourado, que passa, a partir do seu encontro com Godofredo Rangel, a apresentar um expressivo salto qualitativo em seus trabalhos.

Anos mais tarde, Autran Dourado revela a importância que o seu ex-professor e o escritor tiveram para a profissionalização da sua carreira literária. Nas palavras do autor:

A Veloso e a Rangel procurei deixar assinalada a minha dívida de gratidão dedicando-lhes o meu romance *Um artista aprendiz*, do qual são, com pouco disfarce e alteração, personagens. Veloso, junto com as aulas de Filosofia, me despertou o amor pelos clássicos; Rangel me ensinou que o simples amor pela literatura não basta, se ele não se apoia no aprendizado da técnica literária (DOURADO, 2009, p. 65-66).

Finalizando seus estudos no ginásio, Dourado ingressa na Faculdade de Direito de Belo Horizonte em 1945. Durante esse período, ele conhece e estabelece relações com os escritores Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Murilo Rubião. No tempo em que fora estudante universitário, o jovem escritor mineiro trabalhou como taquígrafo na Câmara Municipal de Belo Horizonte e como redator-chefe do periódico literário *Revista Edifício*.

Já bacharel em direito, o mineiro publica, em 1950, *Sombra e exílio*, obra que acabou lhe rendendo o Prêmio Mário Sette, do *Jornal de Letras*. Em 1954, Dourado muda-se para o Rio de Janeiro e, no ano seguinte, passa a atuar como secretário de imprensa da presidência da república durante o governo de Juscelino Kubitschek. Já em 1957, com a publicação de *Nove histórias em grupo de três*, é agraciado com o Prêmio Artur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro.

Desde então, ao lançarmos um olhar apurado para o projeto literário do escritor mineiro, verificamos que é com o lançamento do romance *A barca dos homens*, publicado primeiramente em 1961, que Autran Dourado obtém grande notoriedade e se consagra perante a crítica literária nacional e internacional. Além de ser traduzido para o alemão, o francês e o espanhol, esse romance recebeu o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira dos Escritores.

A partir do lançamento de *A barca dos homens*, observamos um período de fertilidade e maturidade na carreira literária de Dourado. O conjunto das suas obras passa a ser composto por um número acentuado de romances, contos e diversificados ensaios nos quais ele problematiza a sua práxis literária. De acordo com os estudos do pesquisador João Luiz Lafetá, o momento de maior produtividade de Dourado encontra-se “ao final dos anos 70 e começo dos anos 80” (LAFETÁ, 2001, p. 13).

Não podemos deixar de mencionar que o escritor mineiro coleciona uma grande variedade de prêmios. Entre os mais significativos, podemos citar o Goethe de Literatura, de 1981; Jabuti, de 1982; Camões, de 2000; Machado de Assis – da Academia Brasileira de Letras, em 2008; a inclusão do romance *Ópera dos mortos*, pela UNESCO, como uma das obras mais representativas da literatura mundial, e *Os sinos da agonia* sendo adotado em exames de *agrégation* nas universidades francesas.

Ao observarmos suas obras como um todo, três características poderiam ser assinaladas no projeto estético autraniano. A primeira, como o próprio Autran Dourado revelou em variadas entrevistas, refere-se ao seu cuidado com o uso da linguagem, ou, como observa Alfredo Bosi, a presença de uma “refinada arte de narrar” (BOSI, 1999, p. 422). Indo completamente contra a concepção de que um escritor escrevia unicamente movido por uma inspiração artística, no entender de Dourado, para que alguém se torne um escritor, é necessário um profundo conhecimento literário e um trabalho árduo com a língua, bem como uma dedicação exclusiva ao ofício da profissão. Essa tenacidade do autor quanto ao pensar e repensar sua obra pode ser melhor visualizada em *Uma poética do romance: matéria de carpintaria* (1976).

A respeito disso, João Luís Lafetá assinala a riqueza literária e as complexidades encontradas nas diversas obras do escritor. Tais marcas estão intrinsecamente relacionados ao interesse de Dourado em transpor para as páginas dos seus trabalhos a linguagem coloquial e os costumes dos moradores de Minas Gerais, juntamente com o seu interesse em fazer uso das mais distintas técnicas narrativas. Consoante o pesquisador:

Seu estilo é uma exploração constante das possibilidades da tradição literária, em combinações inusitadas com o coloquialismo da fala popular mineira. Seu uso do monólogo interior, do estilo indireto livre, do discurso direto intercalado abruptamente na voz do narrador, bem como o recurso ao pastiche, à paródia, à paráfrase, à estilização [...] todas estas técnicas, usadas com grande liberdade e adequação à matéria tratada, mostram a atualização de sua arte (LAFETÁ, 2001, p. 14).

A segunda marca do escritor mineiro pode ser evidenciada na criação da sua cidade mítica denominada por ele de “Duas Pontes”. Pano de fundo para a maioria das suas obras, nela, Autran Dourado reúne as particularidades da sua terra natal, reaproveitando dados históricos, sociais e as credices populares do seu estado. No

que concerne à relação estabelecida entre a fictícia cidade e os seus textos literários, Lafetá assinala que:

Quase toda ela está ambientada na mítica cidade de Duas Pontes, inventada pelo autor de modo a representar, simbolicamente, a 'cidadezinha qualquer' do interior do Brasil, do final do século passado aos meados do nosso século [...] Duas Pontes é o microcosmo que o romancista constrói para nele situar a memória de suas experiências mais fundas e marcantes – aquelas vividas na infância. **Pretende ser ainda o retrato condensado do Brasil, ou pelo menos da parte do Brasil que interessa ao escritor, e sobre a qual ele se debruça para entendê-la e explicá-la.** (Ibidem, p. 7, [grifos nossos]).

O excerto acima torna-se importante para a compreensão da terceira característica dos escritos autranianos. Ao assinalar que Duas Pontes serviria para ser “o retrato condensado do Brasil, ou pelo menos da parte do Brasil que interessa ao escritor”, Lafetá nos conduz à relevância do passado mineiro e da atenção dada à tematização da decadência. Mais especificamente, o que encontramos nas produções literárias de Autran Dourado é a narração do declínio da família patriarcal mineira, caráter esse que levou Dourado a ser comparado à escrita de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, devido ao forte tom intimista evidenciado em alguns dos seus romances mais conhecidos.

A respeito desse aspecto, importantes reflexões são apresentadas pelos estudos críticos de Necilda de Souza. Ao analisar a representação do rito funerário em cinco romances do escritor, a autora assinala que neles reverberam-se descrições de fortes laços familiares e a influência das gerações passadas sobre o destino traçado pelas personagens, atributos que exercem grande importância e recorrência nas obras do autor. Nas palavras da pesquisadora: “os personagens carregam em si todo o peso do culto aos seus antepassados, pois a morte de seus entes queridos altera todo o curso de suas vidas” (SOUZA, 2003, p. 91).

Assim como o trabalho de Necilda de Souza, o estudo crítico da pesquisadora Eneida Maria de Souza também aponta para o interesse do autor em narrar sagas familiares. Segundo a pesquisadora, as personagens atormentadas e solitárias, presentes nas obras autranianas, podem ser lidas como o reflexo do ambiente sufocante e degradante no qual elas se encontram. Tais personagens, que ganham representatividade na trilogia que compõe a ascensão e a queda da família Honório Cota, problematizam o peso simbólico de uma herança familiar em vias de extinção. Nas palavras da autora:

O retrato da sociedade patriarcal brasileira é construído com o objetivo de apontar a decadência e o fim de uma imagem de Minas, do brilho e do ouro que, na realidade, nunca existiram. Os romances representativos desse ciclo constituem o que o próprio autor denominou de ópera do Brasil arcaico: *Ópera dos Mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de Antigamente* (SOUZA, 1996, p. 22).

Assim, Autran Dourado firma seu nome entre os grandes escritores da literatura brasileira ao apresentar em suas variadas produções literárias um rigoroso trabalho com o uso da linguagem e por trazer à luz da representação a dramatização da saga da decadência de Minas Gerais através do desfalecimento de importantes famílias pertencentes à antiga oligarquia rural brasileira. Faleceu em setembro de 2012 no Rio de Janeiro, deixando-nos uma vasta produção literária de inestimável valor artístico e literário.

1.3 Confluências temáticas e a recepção crítica

Os estudos comparativos das produções literárias de William Faulkner e Autran Dourado vêm recebendo um significativo destaque no cenário literário atual e despertando, cada vez mais, o interesse da crítica literária, a qual passou a apresentar um espaço mais amplo para as reflexões teóricas acerca dos trabalhos artísticos desses dois autores.

A seguir, veremos que os caminhos de leitura levantados por diferentes pesquisadores, que atentaram apresentar análises comparativas com diversificadas obras dos dois escritores, destacam a presença da temática da decadência como um importante motivo expresso em suas obras e assinalam a possibilidade de fortes contatos intertextuais entre eles.

Analisando comparativamente a construção do tema da decadência nos romances *Absalão*, *Absalão!*, de William Faulkner, e *Yaka*, de Pepetela, a pesquisadora Sara Viola Rodrigues busca em seu estudo verificar o sentido sociológico expresso por essa temática e compreender de que forma o discurso político reverberado pelos escritores materializa-se artisticamente nas duas diegeses.

De acordo com a autora, apesar das duas obras terem como pano de fundo contextos sociais distintos, ou seja, em Faulkner, apresenta-se a problemática do Sul

norte-americano pós-Guerra Civil, e em Pepetela, a luta pela independência de Angola, ambas trazem à luz discussões a respeito das consequências advindas com o capitalismo. Nas palavras da pesquisadora:

Em linhas gerais a decadência nos romances do *corpus* funde-se com a ruína de um sistema político-social, enraizado no capitalismo, com consequências na vida pessoal do protagonista através da deterioração das relações familiares e da destruição da sua propriedade (RODRIGUES, 1995, p. 21).

Desse modo, ao eleger como fio condutor do seu estudo a influência do capitalismo como a principal causa da decadência explorada nos dois romances, Rodrigues centra-se na verificação das características inerentes à dinastia Sutpen e da saga da família Semedo, dando destaque especial à relação estabelecida entre a tríade espaço/personagem/decadência, bem como a função exercida pela propriedade dos patriarcas nas duas obras.

A pesquisadora conclui seu estudo apontando que a temática da decadência presente nos dois romances serve como uma forma de combate às diferentes formas de exploração advindas da prática colonialista, as quais entraram em acelerado processo de degradação. Dessa maneira, ao ver a prática capitalista como o fio condutor das duas narrativas, Rodrigues sublinha que a obra dos dois escritores pode ser vista como produções literárias que possuem um caráter de frente popular antifascista e apresentam um relevante caráter de denúncia e resistência contra os abusos cometidos em nome do progresso e da riqueza.

Com a mesma temática do estudo de Rodrigues, o trabalho crítico de Rita das Graças Felix Fortes procura perceber, através de um *corpus* de análise constituído pelos romances *O som e a fúria*, de William Faulkner, *Angústia*, de Graciliano Ramos, *Fogo morto*, de José Lins do Rego, e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, de que forma os elementos narrativos tempo e espaço estabelecem uma estreita relação com a decadência abordada nas obras.

Nas quatro narrativas estudadas por Fortes, tem-se a narração das peculiaridades históricas e sociológicas que marcaram o final do século XIX e os anos 30 sendo protagonizados pelos integrantes de quatro grupos familiares. Os Compsons, os Meneses, os Cavalcante e Silva e os Holanda Chacon presenciam sua fortuna, poder e posição social diluírem-se diante das transformações socioeconômicas advindas da força destrutiva do capital e da modernidade.

Consoante a autora, no instante em que os membros dessas linhagens se veem imersos numa realidade regida pelo signo da pobreza e seus antigos códigos de conduta sem nenhuma validade na atualidade, tem-se a ficcionalização do desespero e dos variados conflitos provocados pelas mudanças culturais e a apresentação de um mundo obscuro habitado por personagens com elevada profundidade psicológica que “por não se ajustarem à nova realidade econômica, se desagregam nas suas relações familiares, sociais, nos seus valores éticos e morais e na sua relação espacial com o mundo” (FORTES, 2010, p. 45).

Ao término do seu estudo, a autora conclui que apesar das disparidades formais, geográficas e sociais presentes no seu *corpus*, é possível depreender as trágicas consequências advindas da desagregação das quatro famílias através de uma leitura crítica acerca da tríade tempo, espaço e decadência.

Já no estudo de Helen Oakley, a pesquisadora busca realizar uma aproximação entre os contos “Elly” e “The brooch”, de Faulkner, com o romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, com o intuito de explorar o modo como os símbolos visuais presentes nos textos sugerem apresentar forças de aprisionamento, bem como analisar de que forma a configuração temporal ilustra os problemas sociais e raciais tematizadas nas obras.

No decorrer do seu trabalho, a autora estabelece vários pontos de contato entre o escritor norte-americano e o brasileiro. Dentre as características semelhantes presentes nos projetos literários dos dois autores, Oakley assinala as similaridades históricas de Minas Gerais com o Sul dos Estados Unidos, assim como o interesse expresso por ambos em narrar a decadência da aristocracia rural sulista e mineira:

Um escritor que claramente estabelece conexões com Faulkner é Autran Dourado, cuja ficção é ambientada em Minas Gerais, uma área do Brasil que poderia ser vista como um reflexo do Sul dos Estados Unidos. Dourado traça o percurso da decadência da antiga aristocracia rural do início do século XX, em um estilo similar ao de Faulkner. Alguns críticos de Dourado já realizaram alusões à Faulkner, mas até então a comparação entre eles tem recebido pouca atenção (OAKLEY, 2005, p. 150, [tradução minha]).¹⁰

Além das considerações expressas no fragmento acima, a pesquisadora segue a comparação temática entre Faulkner e Dourado pontuando que ambos os

¹⁰ No original: “One Brazilian writer who clearly parallels Faulkner is Autran Dourado, whose fiction is set mainly in Minas Gerais, an area of Brazil which could be said an echo Faulkner’s U.S. South. Dourado charts the decay of an old order of land-holding aristocracy in the early twentieth century, in a similar fashion to Faulkner. Some critics of Dourado have made allusions to Faulkner, but as yet the comparison has received little attention” (OAKLEY, 2005, p. 150).

escritores optam pela descrição de ambientes rurais e primam pela narração da ameaça de desaparecimento de famílias tradicionais que não se adequam às diversas transformações sociais:

A ficção de Faulkner, como a de Dourado, é em grande parte rural, e também documenta o modo pelo qual a sobrevivência de determinadas dinastias são colocadas sob ameaça pelos seus comportamentos violentos e pela sua incapacidade de adaptação às mudanças sociais (OAKLEY, 2005, p. 152, [tradução minha])¹¹.

Ao finalizar sua análise, a autora estabelece como pontos de contato entre os textos estudados a presença da tematização de contextos históricos em vias de transição, problemas de ordem familiar e relacionamentos conjugais. Ademais, Oakley atenta para a permanência de uma aura negativa que encobre os espaços em que os autores encenam suas obras, característica essa vista como o reflexo dos traumas causados pelas rápidas transformações sociais.

O caminho de leitura crítica desenvolvido por Carmem Chaves McClendon procura estabelecer um paralelo entre o conto “A rose for Emily”, de Faulkner, e o romance *Ópera dos mortos*, de Dourado, possuindo como hipótese de pesquisa a suposição de que o escritor mineiro poderia ter seu trabalho artístico inspirado pelas leituras prévias do condado de Yoknapatawpha faulkneriano.

No decorrer da análise comparatista, McClendon observa uma série de similaridades entre o conto e o romance. Primeiramente, a pesquisadora assinala que em ambos os textos se tem a presença de duas protagonistas com uma personalidade forte, orgulhosas e arrogantes. Evidencia-se a ficcionalização de duas comunidades que enfrentam conflitos de ordem sociais, seguido pela presença da propriedade das protagonistas metaforizadas como um “casulo” que as protege das transformações econômicas e sociais que transcorrem fora dos limites das duas residências. Assim, no entender da estudiosa, a casa exerce a função, em ambos os textos literários, de fornecer às personagens a “ilusão de um mundo estático onde o tempo é regido por um relógio invisível” (MCCLENDON, 1982, p. 452, [tradução minha])¹².

¹¹ No original: “Faulkner’s fiction, like Dourado’s, is largely rural, and it also documents the way in which the survival of established dynasties is placed under threat by their violent behavior and inability to adapt to social change” (OAKLEY, 2005, p. 152).

¹² No original: “illusion of a static world where time is depicted by an invisible watch” (MCCLENDON, 1982, p. 452).

Ao término da sua pesquisa, a autora salienta que independentemente do fato de Dourado ter ou não se apropriado das características expressas na narrativa de Faulkner para elaborar o seu romance, o trabalho do escritor mineiro deve ser visto como uma obra autônoma, visto que ela reflete as particularidades culturais da sua região natal:

Se *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, estava pegando emprestado ou não elementos de “A Rose for Emily”, o romance permanece sendo um trabalho autônomo que reflete costumes, cenários e estruturas sociais presentes da sua terra natal, Minas Gerais. De fato, a genialidade reside não somente nos empréstimos conscientes ou inconscientes de outros, mas na habilidade em adaptar e recriar eventos que satisfaçam o tempo e o ambiente em que o escritor vive (MCCLENDON, 1982, p. 457, [tradução minha]).¹³

Para finalizarmos essa subseção que se destina a apresentar alguns trabalhos anteriores que procuraram estabelecer comparações entre William Faulkner e Autran Dourado e a tematização da decadência, apresentamos o estudo desenvolvido por Vera Lucia Lenz Vianna. Em sua tese intitulada “William Faulkner e Autran Dourado: poéticas em comparação”, a pesquisadora procura investigar e analisar elementos de complementariedade e dissonâncias presentes nos universos ficcionais dos dois escritores. Para isso, a autora utiliza como *corpus* de análise os romances *Um cavalheiro de antigamente* e *Ópera dos mortos*, de Dourado, e *Sartoris* e *O som e a fúria*, de Faulkner. Seu objetivo foi verificar, baseando-se nos pressupostos teóricos da crítica cultural materialista, nas teorias sobre o discurso, nos conceitos de ideologia e nas relações entre a literatura e a história, de que forma o discurso expresso nos romances selecionados tratam questões referentes às relações de poder entre classes e sua organização social, bem como analisar o ponto de vista e a importância da voz narrativa presente nas quatro obras.

Ao verificar a influência ideológica na constituição da subjetividade das personagens, Vianna afirma que, nas quatro narrativas analisadas, as personagens apresentam-se imersas em um alto conteúdo ideológico que exerce grande influência nas suas subjetividades. A rigidez dos princípios ideológicos que norteiam a vida de João Capistrano, Rosalina, os Sartoris e os Compsons fazem com que eles sejam incapazes de superar as barreiras de um passado que os constitui

¹³ No original: Whether or not Dourado’s *Ópera dos mortos* was borrowing from “A Rose for Emily”, it remains an autonomous work that reflects customs, landscapes and social structures present in his native Minas Gerais. Indeed the genius of a liberty figure lies not so much on the conscious or unconscious borrowings from other, but on the ability to adopt and re-create events to suit the particular time and environment in which the writer live (MCCLENDON, 1982, p. 457).

ideologicamente, ocasionando, dessa forma, a não assimilação das mudanças do tempo presente. Assim, nas palavras da autora, as personagens, ao dramatizarem o conflito entre o passado e o presente, fazem “surgir a temática da solidão, da imobilidade, da incomunicabilidade no fazer literário dos dois escritores, conferindo, muitas vezes, um clima de absurdo revelado através da ação e do pensamento dos personagens” (VIANNA, 2001, p. 200).

Em relação ao papel da voz narrativa expressa nas obras, a pesquisadora assevera que o discurso do narrador demonstra o seu posicionamento em relação ao contexto social e histórico no qual os romances são ambientados. Mais especificamente, o narrador deixa transparecer uma postura de denúncia em relação à ideologia protegida pelas personagens, suas práticas sociais e uma configuração social regida pelas relações de poder.

Outro dado investigado pela autora é que nas quatro obras reverberam uma relação negativa entre o indivíduo e a sociedade na qual ele está inserido. Segundo ela, o choque entre os desejos individuais das personagens e a pressão social por elas enfrentada, faz com que seus desejos sejam completamente reprimidos. Na mesma esteira, Vianna sinaliza a importância dos grupos familiares presentes nas quatro narrativas, ao destacar que o seio familiar, longe de apresentar um local de estabilidade e refúgio para as personagens, configura-se como uma instituição que sufoca e torna seus integrantes frágeis e psicologicamente conturbados.

Dessa forma, por intermédio dos estudos apresentados acima, é possível observarmos que as pesquisas anteriores primam por investigar, em sua grande maioria, a relação estabelecida entre os elementos narrativos tempo, espaço e personagem em correlação com a temática da decadência. Atenção também é dada a respeito da presença dos traços intertextuais entre Faulkner e Dourado, assim como nas similaridades históricas entre o Sul dos Estados Unidos e o Estado de Minas Gerais.

No entanto, embora tais estudos façam menção ao papel desempenhado pela memória familiar, há uma ausência de pesquisas que forneçam análises que se atenham a levar em consideração as influências e transmissões de padrões comportamentais ao longo das gerações e a importância desempenhada por aquela tipologia mnemônica nas obras dos dois autores, mais especificamente, a relação estabelecida entre a memória familiar e a temática da decadência. Desse modo,

nossa pesquisa procurará suprir essa lacuna e evidenciar as linhas de força confluentes entre esses dois autores.

No capítulo a seguir, apresentaremos discussões teóricas acerca das questões relativas aos conceitos de mito, rituais e memória familiar, bem como algumas considerações relativas ao subgênero romance familiar. Para tanto, recorreremos aos estudos realizados por Joël Candau (2011), Maria Aparecida Penso, Liana Fortunato Costa e Maria Alexina Ribeiro (2008), Kerstin Dell (2005) e Yi-Ling Ru (1993).

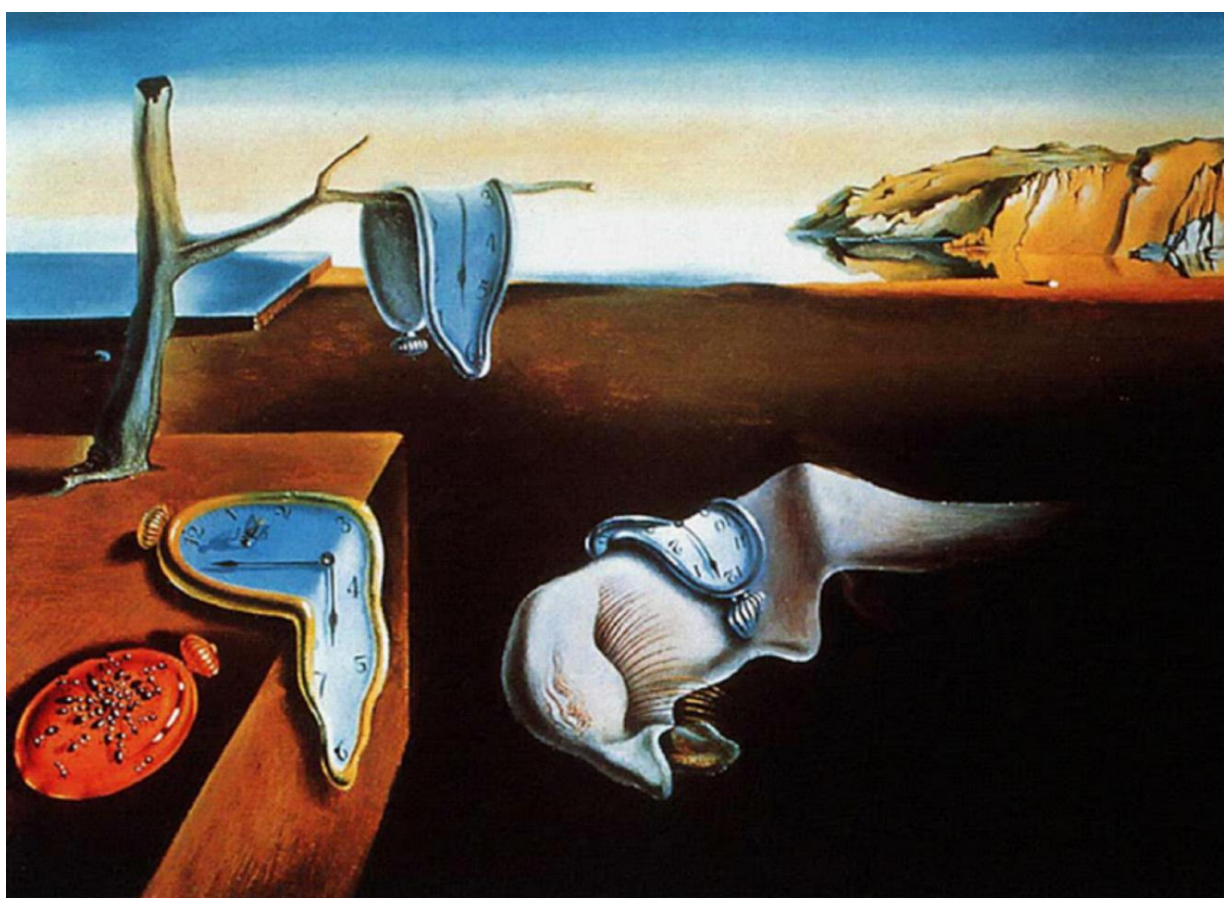


Figura 4. Salvador Dalí, *A persistência da memória (relógios moles)*, 1931, óleo sobre tela, 24 x 33 cm, New York, The Museum of Modern Art.

2. (Re)lendo o passado através dos seus destroços no presente: considerações sobre a literatura, a história e a decadência

“O ‘passado’ é parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir
o que se dissimula nas profundezas do ser”¹⁴
J.P Vernant

A experiência em pintar imagens oníricas, aliada à imersão em temas freudianos e à busca por amplificar elementos absurdos e insanos no intuito de transmitir um conteúdo que remonta à decadência e à putrefação, são alguns motivos que caracterizam as produções artísticas do pintor surrealista Salvador Dalí (1904 - 1989)¹⁵, das quais nos servimos como um ponto de partida para as nossas reflexões sobre a inter-relação estabelecida entre a literatura, a história e a ideia da decadência na arte.

Ao observarmos sua famosa obra *A persistência da memória (relógios moles)* (1931), pintura que abre o presente capítulo, podemos perceber que o quadro do artista catalão nos oferece uma pluralidade de leituras críticas relacionadas à percepção temporal e espacial. Os relógios moles que integram a obra e apresentam um aspecto líquido podem ser lidos de formas distintas: quer como a apresentação de uma paisagem do inconsciente, localizada fora dos domínios do tempo e do espaço do nosso mundo físico e que os medidores temporais primam pela existência de um tempo flexível, “mole” e não rígido; quer como um alerta para o caráter efêmero do tempo, o qual volatiliza as memórias e transforma o espaço em ruínas à medida em que o lento escoar das areias do tempo avançam e, por extensão, conduz-nos à morte; quer pelo anseio humano em “amolecer” a realidade — representada pelas normas rígidas e inquestionáveis — em favor da implantação de uma vida onírica, regida pelo signo do prazer.

Dentre essas diversas possibilidades interpretativas sugeridas pela pintura de Dalí, podemos observar que ela possui como foco central a questão da complexidade e os efeitos causados pelo tempo. Com efeito, o pintor se apropria dessas temáticas e procura articular, simultaneamente, a esfera da realidade com a

¹⁴ VERNANT, 1990, p. 143.

¹⁵ Para maiores informações sobre as produções artísticas de Salvador Dalí, ver WALTHER, Ingo F. (Org). **Arte do século XX**. Berlim: Taschen, 2005 e KRAUBE, Anna-Carola. **História da pintura: do Renascimento aos nossos dias**. Tradução de Ruth Correia e Miriam Tomás-Medeiros. Hong Kong: Könemann, 2000.

esfera da imaginação, colocando em relevo a posição da arte sobre as questões relacionadas ao descompasso entre a realidade e a fantasia.

Se o quadro *A persistência da memória (relógios moles)* já nos alerta para uma multiplicidade de leituras e para a complexidade inerente ao fluxo temporal, de maneira semelhante, as mesmas inquietações também permeiam o campo dos estudos literários. A questão do passado, suas ruínas e influências sobre o tempo presente, problematizados em diversas obras, adquiriram um espaço de destaque no meio acadêmico, o qual produziu uma fecunda diversidade de concepções teóricas que buscam, tal como Dalí, colaborar para a compreensão do processo da passagem temporal.

Nessa perspectiva, o presente capítulo, o qual se apresenta subdividido em três partes, possui a finalidade de apontar uma reflexão crítica acerca do embasamento teórico que norteará a presente dissertação, ou seja, será dada atenção às diferentes possibilidades de relação entre o passado e o presente. Assim, na primeira subseção, nosso foco incidirá sobre as questões relacionadas à família e à perpetuação das suas tradições, bem como algumas considerações a respeito do subgênero romance familiar. Na sequência, o ponto central da discussão será o tempo, mais especificamente, o poder que o passado possui de persistir no presente, a agonia diante da sua ação destruidora e os perigos relacionados a sua evocação obsessiva. Por fim, na terceira subseção, o espaço será nosso centro de argumentação. Procuraremos demonstrar que a configuração espacial, em determinadas circunstâncias, torna-se um importante meio capturador e irradiador de memórias.

2.1 Em busca das influências que percorrem gerações: um olhar sobre a dinâmica familiar e sua figuração na literatura

*“Nada de vergonhoso há em honrar os do mesmo sangue”¹⁶
Antígona - Sófocles*

O meio literário é considerado um local privilegiado para a representação e elaboração de narrativas que procuram representar a complicada teia das relações e dinâmicas familiares. Ao analisarmos com maior atenção o conteúdo expresso

¹⁶ SÓFOCLES, 2010, p. 39.

nessas obras, é possível observarmos que a temática familiar se reveste de um valor mais profundo, oferecendo-nos não só um importante repertório de conhecimentos a respeito das questões sociais, culturais e psicológicas que circundam os integrantes de uma mesma linhagem, como também nos possibilita uma leitura crítica de uma determinada realidade social.

No caso de *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos*, vemos claramente como William Faulkner e Autran Dourado adotam a ficção e a temática familiar como um meio para exprimir as forças transgeracionais veladas que levam os membros das famílias Sutpen e Honório Cota a repetirem certos padrões de relacionamentos. Além disso, as duas narrativas funcionam como um recurso usado pelos escritores para caracterizar a trajetória de ascensão e decadência das duas famílias e problematizar não apenas a legitimidade do legado ancestral, como também a valorização de uma continuidade social diante de um cenário de intensas transformações.

Nesse sentido, por meio de um percurso pelos trabalhos do psicanalista Sigmund Freud (1996), da perspectiva temático-psicanalítica apresentada por Maria Penso, Liana Costa e Maria Ribeiro (2008) e o olhar antropológico de Joël Candau (2011), apresentamos algumas reflexões que buscam compreender o fenômeno da compulsão à repetição, que acomete a maioria dos membros das famílias Sutpen e Honório Cota, bem como apontar alguns aspectos teóricos relativos à dinâmica familiar e às transmissões transgeracionais. Na sequência, passando do terreno da psicologia e adentrando o campo literário, nosso foco de atenção incidirá sobre a caracterização dos chamados romances familiares, tendo como base os estudos desenvolvidos por Yi-Ling Ru (1993) e Kerstin Dell (2005).

Em “Recordar, repetir e elaborar”, texto publicado em 1914, Freud nos chama a atenção para a recorrência de um instigante quadro clínico encontrado ao longo da sua prática psicanalítica. Segundo Freud, determinados indivíduos adquirem uma tendência em desenvolver um impulso obsessivo a repetirem, de forma inconsciente, comportamentos, situações e experiências dolorosas durante o curso de suas vidas. A partir disso, seu texto se dedica a descrever as alterações que a técnica psicanalítica sofreu ao longo dos anos e apresenta uma sugestão de tratamento para a superação do que ele denominou de “compulsão à repetição”.

Logo no início do texto, Freud aponta as diferenças observadas por ele entre a técnica hipnótica e a clínica analítica. Em seus estudos sobre a psique humana, o

médico sublinha que o uso da hipnose no tratamento psicoterápico não produzia os efeitos esperados, porque essa técnica baseava-se apenas na mera recordação das ações praticadas no passado, não levando em consideração suas ações e consequências no tempo presente. Segundo as considerações de Freud:

Nesses tratamentos hipnóticos, o processo de recordar assumia forma muito simples. O paciente colocava-se de volta numa situação anterior, que parecia nunca confundir com a atual, e fornecia um relato dos processos mentais a ela pertencentes (FREUD, 1996, p. 163).

Dando um importante passo adiante e deixando para trás essa concepção terapêutica que unia a hipnose à recordação, o médico austríaco abandona esse método, por considerá-lo obsoleto, e, ao reavaliar a sua própria prática clínica, percebe que o paciente não deveria recordar as lembranças que lhe causavam sofrimento, mas, sim, repeti-las nos seus encontros com o analista. Desse modo, observamos aqui o ponto central do trabalho de Sigmund Freud: a distinção entre o recordar e o repetir. Em consonância com suas reflexões, compreendemos que o indivíduo só consegue recordar o que foi esquecido quando as lembranças expressam conteúdos bem definidos no passado e destituídos de qualquer aura patogênica.

Por outro lado, longe de apenas discorrer passivamente acerca de seus sentimentos, torna-se necessário, na prática da repetição, que o paciente atue, isto é, ele deve reportar-se ao passado e repetir os seus antigos comportamentos e atitudes, estabelecendo, dessa forma, um ponto de encontro entre o passado do indivíduo e o seu presente. É importante frisarmos que, durante essa performance, o paciente transfere seus sentimentos e frustrações ao terapeuta, o qual passa a ter um papel de destaque no tratamento da compulsão à repetição, pois é ele quem tem a tarefa de identificar a recorrência do material inconsciente de caráter patogênico que atua sobre o indivíduo, bem como a de traçar os planos necessários para que a manifestação do retorno desse conteúdo não volte a assombrar o seu paciente. Por conseguinte, depreendemos disso que o novo método elaborado por Freud objetiva transformar a repetição, que carrega consigo a compulsão pelo retorno de conteúdos doentios, em recordação. Ao estabelecer um paralelo entre a técnica hipnótica e a clínica analítica, o psicanalista afirma que:

[...] o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e recalçou, mas expressa-o pela atuação ou atua-o. Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem,

naturalmente, saber o que está repetindo (FREUD, 1996, p. 165).

Na sequência, Freud pontua que, no decorrer do tratamento da compulsão à repetição, quanto maior for a presença da resistência, ou seja, das forças que atuam como obstáculos que impedem a tentativa de rompimento do indivíduo com o círculo vicioso formado entre ele e os conteúdos patológicos que o esmoessem, menos possibilidade de cura haverá para o indivíduo, e mais repetições compulsivas continuarão assombrando-o, uma vez que a transformação da repetição em recordação é drasticamente interrompida:

Quanto maior a resistência, mais intensamente a atuação (repetição) substituirá o recordar, pois o recordar ideal do que foi esquecido, que ocorre na hipnose, corresponde a um estado no qual a resistência foi posta completamente de lado (FREUD, 1996, p. 166).

As reflexões apontadas por Freud em “Repetir, recordar e elaborar” nos ajudam a compreender a compulsão à repetição que algumas personagens dramatizam nos romances de Faulkner e Dourado. Sem perceberem as atuações desses conteúdos ou sentimentos patogênicos em suas vidas, elas tendem a reprisar atitudes que apenas as levam à autodestruição. Suas possibilidades de cura dessa patologia descrita pelo psicanalista são praticamente nulas, já que as personagens faulknerianas e autranianas não contam com a ajuda de alguém que possa alertá-las sobre a presença das suas compulsões ou, quando são de algum modo notificadas, resistem em não as perceber. Além disso, as personagens enclausuram-se em ambientes que apenas possuem a força de intensificar as suas repetições.

Embora o trabalho de Freud não chegue a mencionar a presença da família como influenciador desse quadro clínico da compulsão à repetição, vemos que tanto em *Absalão, Absalão!* quanto em *Ópera dos mortos* ela passa a ser a principal fonte para a reincidência de padrões comportamentais oriundos das gerações passadas. Nessa perspectiva, os estudos sobre a família apresentados pelas psicólogas Maria Penso, Liana Costa e Maria Ribeiro complementam os estudos freudianos.

No trabalho intitulado “Aspectos teóricos da transmissão transgeracional e do genograma”, as autoras nos apresentam uma nova forma de enxergar as interações familiares e analisam o complexo funcionamento dos laços que unem seus integrantes. Consoante as psicólogas, uma das principais observações que devemos ter é que os legados familiares de outras gerações exercem uma considerável

influência — maligna ou benigna — sobre as nossas atitudes no tempo presente. Contudo, por serem forças transgeracionais veladas, não conseguimos reconhecê-las ou identificá-las. Dessa forma, ao resgatarmos a história dos nossos antepassados, estaremos não só investigando nossas origens, como também analisando e visualizando o processo de transmissão de certos conteúdos entre as gerações que possuem o potencial de eclodirem no tempo presente e promoverem a repetição de padrões comportamentais que unem ascendentes e descendentes.

Esses conteúdos, transmitidos de forma intra, trans e multigeracionais, poderiam ser associados à ideia de ruína, uma vez que eles sugerem a presença de resíduos, fragmentos, rastros ou vestígios que, por burlarem o processo da passagem temporal, apontam para a presença de um descompasso entre o passado, o presente e o futuro. Dessa forma, essas ruínas rememoram os ancestrais ausentes ao fazerem-se presentes, tais como fantasmas, que assombram e agem no comportamento dos seus descendentes no momento atual. Assim, como bem acentua a pesquisadora Patrícia Peterle, essas ruínas poderiam ser vistas como “vestígios de um passado, no presente, que resta, sobrevive e pervive” (PETERLE, 2016, p. 256) devido a sua grande potencialidade.¹⁷

A esses conteúdos ou padrões que se perpetuam, as autoras denominam de mito familiar. Segundo elas, esse termo é um dos mais importantes no estudo do funcionamento de uma genealogia, pois é através desse fenômeno que ocorre a homeostase e a proteção contra as ameaças que possam desestruturar o bom funcionamento da engrenagem familiar. Nesse sentido, o conceito de mito poderia ser compreendido como a elaboração de uma mitologia que possui o intuito de precisar as crenças, padrões e regras que serão sistematizadas e transmitidas ao longo das gerações. De acordo com as pesquisadoras:

[...] o mito familiar está presente em todas as famílias, constituindo-se no cimento que proporciona ao grupo familiar um sentido de identidade [...] o mito define as regras, as crenças e os papéis dentro da família, ditando sua forma de funcionamento e mantendo sua coesão [...] Sendo assim, cada família construirá sua mitologia baseada nas singularidades genéticas, culturais e históricas de cada um dos seus membros (PENSO, COSTA, RIBEIRO, 2008).

¹⁷ O conceito de ruína e a questão temporal serão analisados com maior atenção no próximo subcapítulo através das contribuições teóricas de Walter Benjamin presentes no ensaio “Sobre o conceito de história” e no livro *Origem do drama trágico alemão*.

Ao observarmos o conteúdo expresso em *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos*, verificamos que a representação da gênese do mito familiar ocupa um lugar ímpar na narrativa de Faulkner ao apresentar uma polifonia de vozes narrativas que procuram relatar o desígnio e a identidade dos membros do clã Sutpen. Já na obra de Autran Dourado, conforme nosso estudo apontará, para compreendermos os princípios norteadores dos Honório Cora, foi necessário cotejarmos nossa leitura com outro romance do autor, uma vez que as regras e a forma de funcionamento da família Honório Cota, em *Ópera dos mortos*, são apresentadas como conteúdos já solidificados pelos integrantes da segunda e da terceira geração, não problematizando, portanto, o seu processo de formação ou abrindo um maior espaço para a voz do fundador do clã.

Nessa tarefa de definição da identidade e organização familiar, também cabe ao mito “moldar” os indivíduos que nascem no grupo. Esse delineamento dá-se pela atribuição de obrigações, papéis e destinos bem precisos que cada um dos seus membros devem cumprir. Nessa tarefa de estabelecer deveres, compromissos e expectativas aos integrantes de um clã, encontramos o conceito de lealdade familiar. Apesar desse termo, como o próprio nome já acentua, ter a função de reforçar o mito e manter os seus integrantes cada vez mais unidos, sua face obscura vem à tona quando o mito assume um caráter cristalizador e rígido. Quando o mito e suas delegações não são atualizados ao longo do tempo, pode ocorrer casos em que determinados indivíduos, ao se verem incapazes de cumprir com as obrigações e expectativas da família, assumem uma série de atos subumanos para provarem a sua lealdade e pertencimento aos dogmas familiares, com o intuito de não decepcionarem seus parentes. Todavia, na grande maioria dos casos, essa atitude, segundo as autoras, pode intensificar a fragilidade do indivíduo:

No estudo dos mitos familiares [...] observa-se que eles delegam a cada membro da família um papel e um destino bem precisos [...] As dificuldades surgem quando aquele a quem algo é delegado não tem ainda a maturidade ou as características necessárias para assumir as missões que lhe são passadas, perturbando, assim, seu desenvolvimento psicossocial (PENSO, COSTA, RIBEIRO, 2008, p. 15).

Esse problema, inerente à lealdade familiar, é verificado em nossa análise quando os herdeiros dos patriarcas, mais precisamente Henry Sutpen e João Capistrano, apresentam atitudes e uma personalidade completamente oposta às esperadas pelos seus pais. No caso de Henry, personagem faulkneriana, ela terá

que, ao longo do romance, enfrentar quatro adversidades para provar a sua lealdade familiar; já na narrativa de Dourado, João, inicialmente, nega dar continuidade ao legado de Lucas Procópio, mas, após um importante incidente que o faz passar por uma epifania, rende-se às antigas expectativas do seu pai. Além dessas personagens, Rosalina Honório Cota e Quentin Compson igualmente protagonizam o lado mais perverso da busca pela lealdade familiar.

Penso, Costa e Ribeiro afirmam que, para que o mito possa se perpetuar, torna-se necessário o acionamento de dois fatores fundamentais para o desenvolvimento da família: os rituais e a memória familiar. A respeito dessa modalidade mnemônica, as pesquisadoras frisam que uma das suas principais características é o seu caráter seletivo, uma vez que, no processo de rememoração do mito fundador do clã, são administrados aqueles conteúdos que devem ser esquecidos e aqueles que devem ser valorizados. Isso posto, vemos que essa tipologia mnemônica torna-se alvo de incontáveis manipulações:

É a memória familiar que garante a reprodução simbólica da família ao longo das gerações, lembrando o mito fundador da célula familiar [...] Isso significa que as famílias selecionam aquilo que consideram importante de ser compartilhado por todos os seus membros, e essas informações são transmitidas ao longo do ciclo de vida familiar e também ao longo das gerações (PENSO, COSTA, RIBEIRO, 2008, p. 13).

Tanto em *Absalão, Absalão!* quanto em *Ópera dos mortos*, evidenciamos claramente esse processo seletivo de conteúdos que devem ser omitidos e aqueles que devem ser ressaltados quando examinamos a memória familiar dos Sutpens e Honório Cota. Na ficção de Faulkner, o contar e o recontar dos múltiplos narradores asseguram a seleção, a adição e a eliminação dos episódios que marcam a presença de Thomas Sutpen e sua família no condado de Yoknapatawpha. Já na narrativa de Dourado, as distintas informações apontadas pelo narrador-coro e pelos narradores mais antigos da cidade de Duas Pontes também ressaltam esse caráter seletivo da memória de cunho familiar.

Na mesma linha de pensamento, as colocações do antropólogo Joël Candau (2011), presentes em seu livro *Memória e identidade*, complementam as especificidades da memória familiar apontadas por Penso, Costa e Ribeiro. O pesquisador, por meio de uma leitura antropológica a respeito das relações estabelecidas entre a memória e a identidade, discorre que, por intermédio da memória, ocorre um fortalecimento ou restituição da identidade individual e coletiva.

Ao focar sua atenção no terreno da memória familiar, Candau destaca a forte carga identitária expressa por essa tipologia mnemônica, assim como o peso simbólico expresso pela denominada “prosopopeia memorial”.

Ao assinalar que a genealogia pode ser compreendida como uma procura de caráter obsessivo pela identidade, que ganha força à proporção que os indivíduos pertencentes a determinadas linhagens percebem um distanciamento das suas origens, o autor alega que os laços familiares adquirem força através de três fatores: por meio da repetição dos rituais; da conservação dos saberes e recordações familiares, como em fotografias, lugares e objetos; e, por fim, pela transmissão das heranças familiares, tanto em seu aspecto material quanto cultural.

Perscrutando as características inerentes à memória familiar, Candau elenca duas formas possíveis pelas quais ela pode se configurar: uma moderna e outra antiga. A primeira não possui a função de ser transmitida e os próprios membros do grupo familiar se autointitulam guardiões mnemônicos. Nesse caminho, essa modalidade memorial acaba sendo dissipada e esquecida com a morte do seu último guardião. Não obstante, a segunda forma, denominada antiga, é a que melhor se enquadra no conteúdo expresso pelos dois romances abordados na presente pesquisa.

Consoante o autor, a memória familiar de caráter antigo, em contraposição à moderna, possui o ensejo de se prolongar ao longo das gerações e abarca o sentido de pertencimento a certo grupo e de conservação do legado familiar:

A forma antiga é uma memória genealógica que se estende para além da família. Ela é a consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas das quais o grupo ou o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro. É a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores. Essa consciência do peso de gerações anteriores é manifesta em expressões de forte carga identitária (CANDAU, 2011, p. 142).

Uma ocorrência interessante visualizada nessa modalidade mnemônica é a criação de uma aura que encobre certos antepassados. Esses convertem-se em objetos de memória e são idolatrados pelos membros da família. Nessa perspectiva, essa característica atribuída a certos indivíduos do passado, a qual Candau denominou “prosopopeia memorial”, não só tem como objetivo propagar o mito fundador da célula familiar, como também está vulnerável a diversas interpretações, manipulações e seleções sobre o conteúdo exteriorizado a respeito desse integrante.

Por conseguinte, com a prosopopeia memorial, temos, por meio do culto aos mortos e pela recordação dos seus feitos passados, um recurso tonificador do trabalho da memória e da identidade, atitude esta que possui o intuito de aproximar os laços familiares e, com isso, manter fortalecida a identidade de um grupo. Conforme Joël Candau assinala:

A prosopopeia memorial apresenta várias características de *Exemplum*: idealização, personagens-modelos nos quais são mascarados os defeitos e enaltecidas as qualidades, seleção de traços de caráter julgados dignos de imitação, 'lendas de vidas' *post mortem* que podem fabricar deuses [...] transcendendo as qualidades pessoais do defunto através de um modelo que combina arquétipos e estereótipos (CANDAU, 2011, p. 143, grifos do autor).

Porém, a constante imagem de uma permanência dos fantasmas dos antepassados e a forte idealização das ações realizadas por esses indivíduos, tanto no nível da imaginação como no nível factual, pode vir a suscitar, no tempo presente, um verdadeiro pesadelo das dinastias mortas. Dito de outra forma, presencia-se, nessa viagem às profundezas da memória, "um passado impacificado [que] ressurgue de forma inesperada e assombra o presente como um vampiro" (ASSMANN, 2011, p. 188).

No intuito de atenuar esse problema, segundo as ponderações de Joël Candau, torna-se necessário dosarmos a carga cultural que nos é transferida pelos mitos e reforçada pelas memórias familiares. Dessa maneira, uma vez que a ação do tempo não consegue apagar por completo as reminiscências passadas e que as vozes dos nossos antepassados possuem o poder de fortalecer determinadas condutas no presente, o pesquisador argumenta que vivos e mortos devem estar posicionados em diferentes patamares, porquanto o peso da memória de certos "personagens-modelos" podem contribuir para o enrijecimento das identidades dos indivíduos que compartilham das heranças do passado ou que são, de alguma forma, envoltos por elas.

É preciso, portanto, saber fazer um pacto com os mortos e suas memórias para evitar que a dor do desaparecimento não venha a impedir toda a afirmação de si e para poder continuar acreditando que é capaz, quando se quer, de subtrair as heranças deixadas pelas gerações precedentes (CANDAU, 2011, p. 147).

Thomas Sutpen e Lucas Procópio representam o conceito de prosopopeia memorial expresso pelo pesquisador. Em ambas as narrativas, a repetição do legado deixado pelos patriarcas acaba atuando como um *leitmotiv* no decorrer das

obras. Cada vez que seus nomes são mencionados pelas demais personagens, eles se revestem de uma aura distinta, a qual reverbera sentimentos que oscilam desde uma grande admiração até um ódio mortal. Interessante observarmos também que, como criadores do mito familiar, serão Thomas Sutpen e Lucas Procópio quem transmitirão a “marca” e os dogmas familiares aos seus descendentes.

Dando continuidade aos fatores que permitem a transmissão dos mitos, Penso, Costa e Ribeiro acentuam a importância dos rituais na manutenção da unidade familiar através dos tempos. Esses podem ser entendidos como um conjunto de atos, comportamentos, tradições ou eventos característicos de determinada família que se repetem e que são responsáveis pela reminiscência dos hábitos de um grupo e, por extensão, da transmissão dos mitos. Nesse sentido, depreendemos que, no momento em que os rituais ocorrem, não só a memória familiar é acionada, mas também os laços familiares são fortalecidos, potencializando-se, dessa forma, o conteúdo cultural carregado pelos mitos:

À medida que se realizam os rituais, a memória familiar é resgatada e se valida a experiência e o estar juntos [...] Os ritos são moldados pelas regras estabelecidas pela família e são responsáveis pela exteriorização dos hábitos familiares [...] e têm como função principal transmitir e perpetuar o mito familiar (PENSO, COSTA, RIBEIRO, 2008, p. 13).

Nos dois romances temos a figuração destruidora dos rituais protagonizados por Rosalina Honório Cota e Quentin Compson. Ambas as personagens são dominadas e sufocadas pelas reminiscências e hábitos dos seus antepassados. No caso da personagem autraniana, o ritual instaurado por João Capistrano em parar os relógios no sobrado da família, rito perpetuado pela sua filha, serve como uma metáfora para a obsessão que as personagens demonstram pelos códigos e princípios que caracterizam a sua casta, pontuando o rompimento com o presente e o poder opressor dos códigos familiares. Da mesma forma, Quentin Compson torna-se vítima do massivo contar e recontar da história de Thomas Sutpen e seus herdeiros condenados, ação essa iniciada pelo seu avô, o general Compson, que transmite sua versão dos fatos para o seu pai, o Sr. Compson, que reconta a história para o seu filho, o qual igualmente escuta a versão de Rosa Coldfield e, depois, a do seu amigo e colega de quarto, Shreve McCannon. Na recapitulação do passado da família Sutpen, Quentin dramatiza a força e o peso simbólico do passado do Velho Sul norte-americano, os quais o corroem ao longo da obra e o levam ao suicídio.

Em síntese, até o presente momento, nosso foco de atenção incidu sobre a compreensão das singularidades que unem os membros da família ao longo das gerações. Iniciamos nosso estudo apontando para a tendência que certos indivíduos possuem em desenvolver uma compulsão à repetição e observamos que a família passa a ser a principal fonte geradora das reincidências das ruínas familiares que afetam as personagens. Logo depois, citamos alguns aspectos teóricos inerentes à transmissão transgeracional, entre os quais pontuamos a noção de mito familiar – conceito metaforizado por um grande alicerce de sustentação e proteção de um clã, o qual abarca um conjunto de crenças, padrões e singularidades que mantêm a identidade de um grupo. Por fim, destacamos que para o mito ser propagado, torna-se necessário o acionamento da memória familiar e dos rituais.

Levando em consideração os postulados acima, provenientes do campo dos estudos da psicologia, da antropologia e da psicanálise, torna-se interessante verificarmos como a família é figurada no meio literário. Dessa forma, nosso estudo passa, agora, a apresentar algumas observações relacionadas ao subgênero “romance familiar”, procurando apontar algumas das suas principais características.

A pesquisadora Zilá Bernd, apoiada nos estudos dos teóricos franceses Régine Robin e Dominique Viart, salienta que o romance familiar, também denominado “memorial” ou “romance de filiação”, apresenta como principal característica a narração de um retorno reflexivo ao passado. De acordo com Bernd, o discurso expresso pelo narrador desse subgênero romanesco procura reconstruir suas origens em busca de um autoconhecimento e da herança cultural deixada pelos seus antepassados. Além disso, a autora frisa que essa tipologia romanesca possui um caráter híbrido, ou seja, encontramos em sua tessitura narrativa uma mistura entre fatos verídicos e fatos inventados por parte de um narrador homodiegético que procura juntar os cacos da sua identidade.

Conforme Bernd, o romance familiar poderia ser definido como aquelas narrativas:

[...] em que o narrador rememora cenas familiares, suas relações com pais e avós, em busca de um melhor entendimento de si próprio. Trata-se, portanto, de uma variante das escritas de si, calcadas na interioridade; e que resultam em narrativas autobiográficas e/ou autoficcionais, nas quais o eu narrador escava a sua própria subjetividade [...] [e nas quais] predomina a temática da ascendência, da ancestralidade, alicerçando-se na memória cultural, voltada para as origens e para os modos de transmissão (BERND, 2014, p. 9).

Ao associarmos o conceito exposto pela pesquisadora ao conteúdo expresso nos romances de William Faulkner e Autran Dourado, encontramos alguns percalços. Apesar das obras desses escritores apresentarem, em seus enredos, a temática da ascendência e da descendência, bem como um retorno ao passado através de mecanismos mnemônicos, não encontramos nem traços autobiográficos e autoficcionais, nem a presença de um narrador em primeira pessoa que busca preencher as lacunas do seu passado.

O que os dois autores apresentam em *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos* é uma apropriação de algumas características inerentes a esse subgênero para a ficcionalização dos processos sócio-históricos que tiveram grande impacto em suas regiões natais. Outro dado importante a ser ressaltado sobre essas duas narrativas é que não cabe apenas a uma personagem voltar-se ao passado para entender o legado deixado pelas dinastias Sutpen e Honório Cota, mas a um número acentuado de personagens, com suas diferentes perspectivas narrativas, através das quais tentam dar conta desse legado cultural marcado por períodos de luz e sombras.

Desse modo, recorreremos à definição de romance familiar proposto pela pesquisadora norte-americana Yi-Ling Ru. O trabalho realizado por ela se destaca por nos oferecer uma análise estrutural dos elementos constitutivos desse subgênero, estudo que, segundo a autora, justifica-se pela confusão conceitual entre “o autêntico romance familiar e as narrativas em que a família meramente é apresentada” (RU, 1993, p. 1, [tradução minha])¹⁸. Assim sendo, a pesquisadora frisa que o romance familiar teve o seu nascimento na primeira metade do século XX, com a publicação do livro *Os Buddenbrooks* (1901), de Thomas Mann.

Considerando-se essa afirmação da pesquisadora, torna-se necessário abriremos um importante parêntese a respeito desse romance alemão. O crítico Anatol Rosenfeld (1994), ao debruçar-se sobre as obras de Thomas Mann, ressalta que um dos traços marcantes das suas produções literárias reside na sensibilidade com que ele retrata a situação ambígua do homem em conflito entre a vida e o espírito, isto é, em completa crise com a sua subjetividade. No romance *Os Buddenbrooks*, Mann traz à luz essa questão ao narrar o processo de decadência da família que dá nome à obra ao longo das gerações. De acordo com Rosenfeld, o grande combustível da desagregação dessa família de comerciantes burgueses é a

¹⁸ No original: “There has been a confusion of the family novel proper with novels in which the family merely appears but is not the primary structural and thematic focus” (RU, 1993, p. 1).

individualidade que cresce entre os membros dessa dinastia à proporção que o tempo progride.

Desse modo, no entender do estudioso, quanto mais a alienação, ou seja, a “separação, a anormalidade, isolamento, marginalidade” (ROSENFELD, 1994, p. 21), e a individuação, isto é, o “desalançar-se e vir a si mesmo do homem na sua figura de indivíduo egoísta, o seu sair da unidade e fragmentar-se na multiforme, entrecortante pluralidade do ser humano” (ROSENFELD, 1994, p. 39) são expostas pelos herdeiros Buddenbrook, mais essa família se degrada economicamente e fisicamente. Devido a esse fato, o crítico considera a personagem Thomas Buddenbrook como um dos mais representativos de toda a narrativa, visto que apenas ele consegue se encontrar em um limiar entre a vitalidade herdada pelos seus ancestrais e a enfermidade e a fragilidade que caracterizam a geração atual. Nesse sentido, como bem assinala o crítico:

A essência em si simples deste processo de decadência é que o declínio econômico e biológico da família é acompanhado de um notável refinamento espiritual [...] um processo de efeito recíproco, como se a vida e o espírito não pudessem coexistir. A pulsante alegria de viver dos pais, a sua disposição de trabalho, sua força de resistência de uma estirpe saudável se rompe e se esgota, no curso das gerações, até fundar num mundo da fadiga, do medo à vida, da doença e da volúpia da morte (ROSENFELD, 1994, p. 114).

Outro dado sinalizado por Anatol Rosenfeld acerca das obras de Thomas Mann é a recorrência do tema da doença, a qual estabelece uma conexão com a decadência nas obras mannianas. Segundo o crítico, Mann reverbera uma influência das obras de Nietzsche, Schopenhauer e Wagner ao transpor para as páginas das suas produções literárias uma atmosfera de morbidez, sofrimento, deterioração e putrefação. Nesse sentido, a presença da doença viria a representar “um valor funcional extremamente ambíguo, representando simbolicamente o espírito especulativo, marginal afastado da vida e oposto a ela” (ROSENFELD, 1994, p. 149).

Ao contrastarmos o conteúdo retratado no drama familiar manniano com as dinastias de *Absalão*, *Absalão!* e *Ópera dos mortos*, algumas diferenças e similaridades podem ser traçadas. Em primeiro lugar, nas três obras observamos um processo de decadência e intensificação da individualidade e da subjetividade dos herdeiros, quando comparados aos patriarcas, instaurando-se, assim, um impasse entre a tradição e a modernidade. Ainda, se na obra de Thomas Mann o isolamento

dos descendentes da família os leva a uma incapacidade de adaptação à vida em sociedade e, conseqüente, degradação física e psicológica; no caso dos romances de William Faulkner e Autran Dourado será a experiência da vida em um universo sem significação e o sufocamento dos seus desejos e singularidades que levarão as personagens ao seu trágico fim.

Não obstante, se Thomas Buddenbrook é considerado pelo crítico como o grande herói da narrativa do escritor alemão pelo fato de ele conseguir equilibrar o conteúdo herdado por seus ancestrais e conseguir sobreviver à distinta realidade que o cerca, o mesmo não se repete em *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos*, já que nessas obras há somente uma dura imposição da permanência de uma ideologia arcaica regida pelo signo do poder e da dominação, sem que surja às personagens a possibilidade de seu estabelecimento em um “entre-lugar”, ou seja, entre o arcaico e o moderno; o coletivo e o individual.

Retornando ao estudo sobre o romance familiar proposto por Ru, a autora, após apontar a importância da obra de Thomas Mann, descreve-nos as quatro características universais inerentes a essa tipologia romanesca:

Primeiro, o romance familiar retrata, realisticamente, a evolução familiar ao longo de várias gerações; segundo, os ritos familiares exercem um importante papel e são fielmente restabelecidos e compartilhados tanto no contexto familiar quanto por outras pessoas que vivem no mesmo contexto; terceiro, o principal tema do romance sempre focaliza o declínio da família; e quarto, tal romance possui uma forma narrativa que entrelaça, verticalmente, uma ordem cronológica e, horizontalmente, as relações familiares (RU, 1993, p. 2, [tradução minha])¹⁹.

De acordo com as suas reflexões, esse subgênero deve apresentar um enredo que expresse um conteúdo realista e uma recriação dos ritos familiares, os quais, segundo Ru, servem para “unir as pessoas e reforçar o sentido de comunidade” (RU, 1993, p. 13, [tradução minha])²⁰, demonstrando, assim, o poder do ciclo familiar.

Ao discorrer acerca do tema central expresso nessas narrativas, a pesquisadora sublinha que é dada atenção aos conflitos da família, os quais possuem o intuito de abordar as transformações dos valores e das crenças

¹⁹ No original: “First, it deals with realistically with a family’s evolution through several generations; second, family rites play an important role and are faithfully recreated in both their familial and communal contexts; third, the primary theme of the novel always focuses on the decline of a family and fourth, such a novel has a peculiar narrative form which is woven vertically along the chronological order through time and horizontally among the family relationship” (RU, 1993, p. 2).

²⁰ No original: “as a way of uniting people and strengthening the sense of community” (RU, 1993, p. 13).

familiares no decorrer dos anos. Ademais, Ru descreve que, dentre esses conflitos, sobressaem-se aqueles protagonizados entre o pai/filho e o marido/esposa, os quais representariam o choque entre a tradição e a modernidade. Nesse prisma, ao se debruçar sobre a figura paterna expressa nessas obras, a pesquisadora afirma que ela possui o papel de funcionar como um pilar estabilizador da família e defensor das tradições. Além disso, sua morte representaria metaforicamente um sinal de decadência e corrosão familiar.

A razão pela qual o romance familiar cria uma personagem forte representada pela figura paterna é que, para o verdadeiro escritor de romances familiares, o pai é o fundador e o pilar da família tradicional, o personagem que insiste nos valores tradicionais e depende das relações familiares para comandar a comunidade. Sem um grande pai [...] o grande grupo (o foco central do romance familiar) não poderia ter sido formado ou existido (RU, 1993, p. 32, [tradução minha])²¹.

Por fim, o último ponto destacado pela pesquisadora e que, de certo modo, englobaria todas as demais características do romance familiar, diz respeito à descrição da sua decadência ao longo das gerações. Ao afirmar que, em tais obras, temos a descrição da “história cronológica da família desde a sua ascensão até a sua queda” (RU, 1993, p. 125, [tradução minha])²², torna-se possível depreendermos que, levando em consideração os postulados acima apresentados por Yi-Ling Ru, temos, em *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos*, bons exemplares de romances familiares, visto que encontramos nessas obras a narração, entre várias outros motivos, dos conflitos familiares e dos momentos de glória e de ruína pelas quais passaram as dinastias Sutpen e Honório Cota.

Em consonância com os estudos apresentados por Yi-Ling Ru, as reflexões da pesquisadora alemã Kerstin Dell também nos ajudam a compreender o conceito de romance familiar. Seu estudo, ao contrário do apresentado por Ru, o qual inclui romances que datam até a década de 1940, ilustra o desenvolvimento do subgênero na segunda metade do século XX, complementando, portanto, os estudos de Ru. Examinando como os conflitos são organizados nessas narrativas e quais são as características nelas presentes, a autora afirma que, diferentemente da opinião difundida pela crítica literária, a qual afirma que o romance familiar possui um

²¹ No original: “The reason the family novel creates such a strong father figure is that, for the true family novelist, the father is the founder and the pillar of the traditional family, the character who insists on traditional values and relies on family relationships to rule the community. Without a strong father [...] the large group (the centerpiece of family novel) could not have been formed or long existed” (RU, 1993, p. 32).

²² No original: “[...] the chronological history of the family from its rise to its fall” (RU, 1993, p. 125).

conteúdo pobre e desinteressante, tais narrativas, em sua concepção, apresentam um rico conteúdo que ilumina questões inerentes à sociedade e suas transformações históricas.

Nesse sentido, Dell destaca que, em tais textos literários, temos uma focalização nas descrições de conflitos que perpassam de duas a três gerações e que apresentam questões de ordem socioeconômica e culturais. Em relação às personagens dessas obras, a pesquisadora salienta que a própria família atua como protagonista e que há uma ênfase na apresentação de diferentes focos narrativos dos membros que compõem o núcleo familiar. Todavia, atenção central é concedida aos seus membros principais (pai, mãe e filhos). Em contraposição ao que Ru afirma, Dell assevera que não há uma necessidade da representação de ficções que expressem um conteúdo realístico.

Estabelecendo uma conexão da família com o contexto dramatizado nessas obras, Dell (2005, p. 211, [tradução minha]) diz que “representando um microcosmo da sociedade, a família é criada e organizada pelo escritor no intuito de realizar uma crítica social”²³. Nessa perspectiva, longe de apresentarem uma ausência de conteúdo, como expresso pela crítica literária vigente, os romances familiares acabam servindo como uma ferramenta utilizada pelos escritores para criticar aspectos relativos à sociedade.

Desse modo, a definição de romance familiar defendido por Kerstin Dell é a seguinte:

O romance familiar é geralmente centrado nos conflitos de duas (ou três) gerações familiares. Tais conflitos estão relacionados a uma grande variedade de discussões contemporâneas de cunho socioeconômico, cultural e até mesmo acadêmico. O protagonista de um romance familiar é a família como um todo [...] Ao representarem um microcosmo da sociedade, a família funciona como um recurso utilizado pelo escritor para exprimir uma crítica social (DELL, 2005, p. 210, [tradução minha])²⁴.

Ao focar sua atenção na representação da figura paterna, a autora frisa que ela possui um papel central nas narrativas. Tal como apontado por Yi-Ling Ru, Dell destaca que a função do pai nos romances familiares varia desde a representação

²³ No original: “Representing a microcosm of society, the Family is functionalized for the author’s social criticism” (DELL, 2005, p. 211).

²⁴ No original: A family novel is generally focused on the conflicts of a two – (or three) generational (post) nuclear family. These conflicts are connected to a wide range of contemporary socioeconomic, cultural, and even academic developments and discourses. The protagonist of a family novel is the family as a whole [...] Representing a microcosm of society, the family is functionalized for the author’s social criticism” (DELL, 2005, p. 211).

de uma figura rígida e autoritária, até a figuração de um indivíduo calmo e bondoso. A pesquisadora pontua que, na grande maioria das narrativas, há o conflito entre o pai e o filho, a tradição em constante choque com a modernidade.

Ao finalizar seu estudo, a autora enumera três possíveis críticas culturais expressas nos romances familiares. O primeiro, representado pela distância das personagens com o seu modo de vida; o segundo, pela valorização ou lamento pela decadência familiar e, por fim, a idealização das personagens de uma vida deprimente:

A crítica cultural nos romances familiares pode se expressar de diferentes maneiras: pode ser revelada por uma distância irônica das personagens com o seu modo de vida; pode ser demonstrada pela apreciação ou lamentação da decadência familiar; pode também ser expressa pelo esboço de uma visão idealista do que é de fato uma realidade sombria e deprimente. Consequentemente, os romances familiares sempre possuem uma mensagem ética (DELL, 2005, p. 211, [tradução minha])²⁵.

Após deprendermos algumas características inerentes aos romances familiares, que nos ajudarão na decodificação dos romances de William Faulkner e Autran Dourado, no próximo subcapítulo nossa atenção incidirá sobre a questão do tempo, mais especificamente, o poder que o passado pode adquirir sobre as ações do presente, a agonia diante da sua ação destruidora e os perigos relacionados a sua evocação obsessiva.

2.2 Entre a memória e o esquecimento: lendo o passado por intermédio das suas ruínas

*“ [...] tenho muita fé nas almas do outro mundo; estou convencido de que, não só podem andar, como de fato andam entre nós!”²⁶
O morro dos ventos uivantes – Emily Brontë*

O excerto acima, extraído do romance *O morro dos ventos uivantes*, coloca em evidência a convicção da personagem Heathcliff em afirmar que convivemos com os espíritos dos mortos, o que viria a caracterizar o tempo presente como um espaço anacrônico em que os vestígios ou rastros do passado não só teriam a força

²⁵ No original: “The cultural critique in family novels can be expressed in different ways: it can be revealed by an ironic distance to the characters and their way of life; it can be shown by the appreciation or lamenting of a family decline; it can also be expressed by sketching an idealist version of what is in fact a much bleaker reality. Consequently, family novels always also have an ethical message” (DELL, 2005, p. 211).

²⁶ BRONTË, 2009, p. 249.

de rememorar os ausentes, como também permanecer existindo e afetando o presente. Essa, “presença de uma ausência”, expressa pela personagem, articula-se com as teorizações a respeito da constituição da história a partir dos seus vestígios, os quais permitem iluminar o momento presente.

Conforme frisa Zilá Bernd, os rastros situam-se num espaço intervalar entre a memória e o esquecimento, o que confere a eles um caráter fragmentário. Segundo a pesquisadora:

[...] como a memória, o rastro também é um processo sempre inacabado, é algo que se constrói e se desconstrói no percurso de sua elaboração. Entre memória e esquecimento [...] encontram-se os rastros, os detritos, os vestígios (BERND, 2013, p. 120).

A reflexão da autora é corroborada pela análise de Jeanne Marie Gagnebin, a qual, ao discorrer sobre as particularidades e o vaivém entre o passado e o presente, bem como o caráter retrospectivo e subjetivo da memória, afirma que: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GABNEBIN, 2009, p. 44).

É nessa descontinuidade temporal que se situa a maldição familiar que recai sobre os herdeiros das dinastias Sutpen e Honório Cota, flagelo que se configura como vestígios transmitidos hereditariamente e que possuem a força de intervir em assuntos terrenos e atemorizar os descendentes. Desse modo, no intuito de melhor entendermos as diferentes relações estabelecidas entre o passado, o presente e o conceito de rastro, recorreremos ao pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, expressos em “Sobre o conceito da história” (2012) e em sua obra *Origem do drama trágico alemão* (2013).

Considerado um dos principais membros da Escola de teoria social interdisciplinar neomarxista de Frankfurt, o conjunto dos estudos críticos de Benjamin se destaca por apresentar um caráter multidisciplinar, o qual se dedica, por exemplo, às questões relacionadas à filosofia, literatura, psicanálise, arte, história e religião.

Em “Sobre o conceito da história”, ao longo da elaboração e discussão crítica de dezoito teses, Benjamin nos apresenta várias reflexões acerca da escrita da história, descreve as funções do seu materialismo histórico e especifica as relações que ligam o tempo passado ao tempo presente.

Baseando-se em uma visão da história que prima por uma superação e um resgate dos fatos pretéritos na atualidade, o filósofo desenvolve seu trabalho através de uma reflexão sobre a história. Em seu estudo crítico a respeito do passado, Benjamin caminha na contramão da historiografia oficial, essa que, segundo o autor, por ser escrita pela perspectiva do investigador materialista, manteria uma íntima relação com as classes dominantes e com os vencedores. Por conseguinte, depreende-se que a história seria estigmatizada pelo silenciamento daqueles que sucumbiram diante do poder e da repressão imposta pelos vencedores.

Dessa forma, guiado pela concepção de que “o passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção”, e por questionamentos como “não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 2012, p. 242), seu projeto de concepção histórica estabelece uma ruptura com o historicismo vigente e com a percepção cronológica da história. Logo, o que se evidencia em seus estudos é a presença de um movimento anacrônico denominado *Ursprung*, o qual pode ser traduzido como “pulo à origem”, em português.

A respeito desse conceito-chave no pensamento benjaminiano, Jeanne Marie Gagnebin (2013) ressalta que a noção de *Ursprung* está intimamente relacionada à concepção de um tempo histórico regido pela intensidade, e não mais pela cronologia. Assim sendo, temos a não apresentação de uma historiografia centrada na linearidade, mas a de um presente marcado por estilhaços e ruínas. Segundo Gagnebin:

O *Ursprung* designa, portanto, a origem como salto (Sprung) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional [...] a filosofia da história benjaminiana é movida pelo desejo nostálgico de uma volta a uma origem matinal, a um início imaculado. Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido [...] parar o tempo para permitir ao passado esquecido ou recalçado surgir de novo [...] e ser assim retomado e resgatado no atual (GAGNEBIN, 2013, p. 10).

O excerto acima, apesar de longo, faz-se necessário, pois apresenta uma das principais marcas do estudo de Benjamin, ou seja, sua aversão a uma concepção de história linear, positivista e progressista. Seu raciocínio parte da premissa de que o *continuum* histórico não somente teria a força de transformar o tempo em algo

homogêneo e vazio, como também desconsideraria fatos pretéritos que não conseguiram figurar no discurso oficial, em outras palavras, todos aqueles conteúdos que se dirigiram em sentido retrógrado ao progresso. Por conseguinte, por se ater a esse passado ainda desconhecido, a concepção histórica benjaminiana passa a ser compreendida não como algo fechado e acabado, mas analisada como um campo aberto de possibilidades, o qual ainda possui muito a nos revelar.

Nessa esteira, o estudioso alemão faz menção ao seu historiador materialista. Esse, possuindo a missão de “escovar a história a contrapelo”, propõe-se a realizar um desvendamento do passado através dos fragmentos ou ruínas que se desprenderam do *continuum* histórico. Dessa forma, reverberam-se nas ruínas e nos fragmentos encontrados pelo seu historiador materialista, uma assimilação do passado como um cenário de destruição, uma vez que, segundo salienta Benjamin, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

Essa interpretação pessimista do passado é intensificada na leitura que o estudioso realiza ao analisar o quadro do artista Paul Klee, *Angelus Novus*, cuja figura central é a de um anjo. O olhar atônito desse ser angelical, como podemos verificar no fragmento a seguir, descreve a humanidade se dirigindo à destruição e os eventos pretéritos inundados por indícios trágicos:

Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta de costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa *tempestade* que chamamos de progresso (BENJAMIN, 2012, p. 246).

Convém observar que, em “Sobre o conceito da história”, o filósofo germânico salienta que as reminiscências do passado devem ser resgatadas no presente, uma vez que o passado se apresenta “carregado de ‘tempo de agora’” (BENJAMIN, 2012 p. 249). Com isso, Benjamin assevera que existem conexões que aproximam os fatos passados da atualidade e que esse retorno cronológico serviria para que compreendêssemos melhor o presente a fim de, dessa forma, conseguirmos mudar o futuro.

A respeito desse movimento, o pesquisador Lisandro Carlos Calegari (2016) frisa que a constante ênfase, nos trabalhos de Benjamin, do não esquecimento dos fatos pretéritos, bem como a tentativa de manter vivas as lembranças de outrora, podem ser interpretadas de duas maneiras possíveis. A primeira levaria em consideração o fato de que, na atualidade, haveria uma maior consciência crítica, por parte da população, da história e das consequências causadas pelo progresso; já a segunda interpretação partiria da premissa de que, por meio desse despertar histórico, teríamos em nossas mãos os mecanismos necessários para o estabelecimento de um futuro melhor. Nas palavras do pesquisador, esse fio condutor nas reflexões do filósofo alemão:

[...] se justifica porque, só assim, será possível introduzir na consciência coletiva aquelas marcas catastróficas com as quais seus antepassados se confrontaram e viveram. O amadurecimento dessa consciência é importante porque abre à humanidade um leque de questionamentos e indagações a respeito de seu próprio estar-no-mundo, de seus valores e, acima de tudo, de suas perspectivas (CALEGARI, 2016, p. 94).

Ao dar continuidade ao seu estudo sobre a historiografia, em sua obra intitulada *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin intensifica a sua leitura das ruínas observadas pelo anjo da história no quadro de Paul Klee. Nesse prisma, ele apresenta um estudo minucioso acerca do diálogo estabelecido entre a história, a alegoria, a ruína e a morte, no intuito de investigar o caráter devastador do tempo e da história.

Nesse estudo, o filósofo alemão traz para o centro de discussão o seu conceito de alegoria, com o propósito de analisar o barroco e, conseqüentemente, a modernidade. Seus postulados salientam que, para compreendermos a alegoria, torna-se necessário associá-la à ideia de ruína e à sua concepção de passado. Dessa forma, Benjamin estabelece uma relação antagônica entre o símbolo e a alegoria, afirmando que aquele se caracterizaria por apresentar uma intenção de totalidade, enquanto que este, um campo aberto de interpretações e sentidos, capazes de reverberarem um conteúdo despedaçado, fragmentado.

Nesse sentido, Benjamin parte do pressuposto de que as ruínas ou estilhaços do passado possuem como característica a presença de um caráter alegórico. A alegoria possuiria o intuito de trazer significados para os estilhaços que se deslocaram do *continuum* histórico, apresentando, dessa forma, conforme salienta Calegari (2002, s/p), a “representação dos estilhaços do passado esquecido, da

história do sofrimento e da catástrofe”, assim como “exibir estaticamente a face doente ou doentia da história”:

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas (BENJAMIN, 2013, p. 189).

Depreendemos, desse modo, que a leitura benjaminiana da alegoria coloca em evidência a concepção de uma história intimamente entrelaçada por ruínas, rastros e vestígios, os quais, embora permeados pela ideia de catástrofe, fragmentação e corrosão temporal, ainda reservam uma grande fonte de informação acerca do passado. Levando em consideração esse traço característico, o estudioso nos conduz a outro elemento atrelado à sua interpretação da alegoria, isto é, a morte.

Ao eleger uma caveira como uma metáfora da história, Benjamin afirma que devemos olhar o passado como olhamos para uma caveira. Com essa afirmação, ele não apenas destaca o aspecto destrutivo causado pela passagem do tempo, como também propõe uma reflexão à luz da ideia de que essa caveira, assim como as lembranças de um tempo passado, são resíduos que insistem em não serem esquecidos. Consoante o filósofo alemão:

A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira [...] nessa figura extrema de dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma de enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo, significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte (BENJAMIN, 2013, p. 176 – 177).

Por conseguinte, o que depreendemos dessa metáfora é a representação de uma verdadeira “presentificação do vivo no morto” (OLIVEIRA, 2012, p. 29). Nesse sentido, por apresentar resquícios de uma existência passada, a caveira, juntamente com o passado, são interpretados como vestígios históricos que teimam em voltar do mundo dos mortos e que primam tanto por não serem esquecidos como por uma reivindicação de suas significações, segundo uma leitura alegórica benjaminiana.

Com base nos postulados teóricos de Walter Benjamin acima apresentados, ao realizarmos uma leitura alegórica nos romances *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos*, torna-se possível depreendermos que ambas as narrativas se apresentam alicerçadas na ênfase em dar voz às ruínas que ali se encontram. Tais ruínas estão representadas nas obras por meio do resgate e das reconstituições dos detritos mnemônicos a respeito dos membros das famílias Sutpen e Honório Cota. Assim sendo, as diegeses de William Faulkner e Autran Dourado, apresentadas nesse estudo, destacam-se por apresentarem em seus enredos uma “escritura como uma casa assombrada, uma casa assombrada pelas intercorrências de recordações fragmentadas, integradas ao tecido textual” (BERND, 2013, p. 95).

A respeito dessas singularidades históricas, que tiveram a força de dissolver o poder dessas duas famílias, Jacques Le Goff (2003) nos proporciona, em seu livro *História e memória* importantes considerações relacionadas aos abalos dramatizados pelas personagens presentes em ambos os romances, assim como uma leitura do conteúdo que se esconde nas entrelinhas da temática da decadência.

O historiador francês, indo contra a banalização do termo “decadência”, apresenta-nos um panorama da evolução desse vocábulo, percorrendo um longo caminho histórico que inclui desde as reflexões advindas da Antiguidade greco-romana até as ideias modernas da “decadência”. Com isso, Le Goff verifica que o conceito nem sempre foi sinônimo de pessimismo histórico.

Durante o Iluminismo, por exemplo, houve uma apreensão otimista da história decorrente da concepção de progresso. Não obstante, no contexto do século XX, com uma verdadeira crise da ideia de “progresso” resultante, em grande parte, das consequências causadas pelos regimes totalitários, as duas grandes guerras mundiais e o constante medo de novos ataques nucleares, mazelas que acabaram tornando a história um verdadeiro “fardo” para o homem moderno.

Nessa linha de pensamento, a presença de uma verdadeira crise relativa ao progresso, ou o acordar do homem para o que há por trás da ideia de constante crescimento, veio romper a concepção de que somos melhores do que fomos no passado. Esse fato passou a delinear uma nova postura do homem em face do passado, do presente e do futuro, bem como a sua apreensão da vulnerabilidade das civilizações. Segundo o raciocínio de Le Goff, essa nova roupagem adquirida entre o homem e o tempo fez com que ele voltasse seus olhos “para o passado com nostalgia e, para o futuro, com temor ou esperança” (LE GOFF, 2003, p. 224).

Nesse contexto de forte inquietação, o conceito de decadência acabou se tornando um instrumento de leitura das adversidades históricas, bem como uma reformulação da ideia que se tinha acerca do *continuum* histórico. Como bem pontua o historiador francês, a concepção de decadência viria a ser compreendida como um modo mais atento de leitura da continuidade histórica, apreciação esta que se atém a levar em consideração períodos de adversidades. Desse modo, por meio da temática decadentista, torna-se possível o acesso a uma história que não se quer imóvel, mas de uma continuidade histórica “atravessada por transformações, mutações e crises” (LE GOFF, 2003, p. 414). Por conseguinte, o autor chega à conclusão de que o conceito de decadência:

[...] foi inventado para ler o movimento em história [...] ligado a esquemas quantitativos, à estagnação, à depressão, ao desmoronamento, à regressão, à derrapagem, ao bloqueio etc; permitindo realçar a diversidade dos modelos de leitura das vicissitudes da História (LE GOFF, p. 414).

Dessa forma, ao estabelecermos uma conexão entre os estudos de Walter Benjamin e as reflexões desenvolvidas por Jacques Le Goff, constatamos que a temática da decadência, por se ater a períodos de mutações históricas, viria a nos proporcionar um contato direto com as ruínas, vestígios ou rastros históricos advindos da ação devastadora do progresso, produtos com os quais o historiador materialista e o anjo benjaminiano se deparam perplexos.

Nesse contexto, torna-se importante frisarmos que, conforme verificaremos em nossa análise, o constante olhar nostálgico sobre as sombras e resíduos de antigamente, como revelam algumas personagens presentes nas diegeses de William Faulkner e Autran Dourado, pode ser causado por dois dispositivos: em um nível psicológico, pela transmissão da memória e das tradições familiares através das gerações; no plano material, pelo enraizamento dos vestígios mnemônicos no contexto espacial no qual as personagens se localizam, ou seja, em suas próprias residências.

Dessa maneira, o que iremos salientar nos dois romances é a presença de uma problematização do *Ursprung* benjaminiano. Como descreve a pesquisadora Ana Paula Cantarelli, as ruínas, tanto em seu aspecto físico quanto psicológico, não podem ser esquecidas, uma vez que elas ainda possuem uma importante ação sobre o presente e fazem parte constitutiva da história ao ajudarem no estabelecimento da identidade de um povo:

[...] as ruínas podem ser associadas com o passado, tomadas como marcas de ações que não querem (não podem) ser esquecidas, pois compõem a história e a identidade [...] Essas ruínas são caveiras [...] porque são marcas do passado que se erigem no presente, que reclamam sua atualização no presente, que trazem, em seu estado de degradação, a morte, rememorando-a, atualizando-a, tornando-a parte viva de uma relação dual (vida-morte) que não pode ser separada. As ruínas são composições históricas que ‘passam através’ dos indivíduos que vivem nesse contexto, erigindo-se como parte da história destes, como parte da constituição identitária deles (CANTARELLI, 2013, p. 147-148).

Entretanto, esse olhar sobre as ruínas do passado, apesar das vantagens acima apresentadas por Cantarelli, também pode esconder um lado doentio e maligno, o qual não é mencionado pela pesquisadora. As personagens das narrativas do presente estudo, ao realizarem esse “salto anacrônico” defendido por Benjamin, ou ao serem sufocadas pelas lembranças do ambiente em que elas vivem, acabam presas às garras de uma memória nostálgica que as impede de retornarem e assimilarem o presente. Além disso, não podemos deixar de mencionar o peso simbólico e a influência desempenhada pela família e, principalmente, pelos fantasmas dos seus antepassados.

No próximo subcapítulo, discutiremos algumas considerações relativas à relevância da configuração espacial descrita em *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos*.

2.3 A materialização da memória: os espaços da recordação

“[...] puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família”²⁷
Lavoura Arcaica - Raduan Nassar

“[...] em torno de toda a casa e do terreno flutuava uma atmosfera peculiar [...] uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que se havia evolado das árvores senis, das paredes cinzentas, do pântano silente – um vapor pestilento e místico, pesado, inerte, mal perceptível, cor de chumbo”²⁸
“A queda da casa de Usher” - Edgar Allan Poe

Os dois fragmentos apresentados nas epígrafes acima acentuam um caráter especial atribuído a certos objetos e contextos espaciais que, por estarem imersos em um forte conteúdo afetivo, acabam sendo apreendidos como dispositivos acionadores de lembranças. Uma vez acionados e disparados, esses vestígios

²⁷ NASSAR, 1989, p. 63.

²⁸ POE, 2008, p. 158.

viriam a iluminar a percepção de uma “presença de uma ausência”²⁹. Assim, essa característica, atribuída a certos lugares, objetos e tantos outros rastros deixados pelo tempo, pode adquirir o *status* de símbolo carregado de múltiplos significados, oferecendo-nos novas possibilidades para se pensar o complexo fenômeno da memória.

Com o objetivo de investigar as possíveis formas de preservação mnemônica, Aleida Assmann, em seu livro intitulado *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), percorre os meandros da memória, da recordação e do esquecimento, com o objetivo de explorar a maneira pela qual certos suportes materiais interagem, reconstróem e conservam recordações, os chamados espaços da recordação.

Nessa esteira, a autora sublinha que a forma e a qualidade desses espaços são determinadas por fatores de ordem política, social e por suas transformações ao longo do tempo. Ademais, Assmann afirma que os espaços da recordação possuem como traço característico a força de poderem influenciar a constituição da identidade do sujeito, bem como a sua vida. Nas palavras da autora, os espaços da recordação:

[...] surgem por meio de uma iluminação parcial do passado, do modo como um indivíduo ou um grupo precisam dele para a construção de sentido, para a fundação da sua identidade, para orientação de sua vida, para a motivação de suas ações (ASSMANN, 2011, p. 437).

Desse modo, a pesquisadora elenca quatro *media* mnemônicos que viabilizariam a reconstrução da memória, isto é, ela examina quatro espaços onde a memória se realiza, é guardada e arquivada. Temos, portanto, a escrita, a imagem, o corpo, os locais e os arquivos como vestígios que possibilitam a reconstrução dos fatos pretéritos. Dos quatro *media* analisados pela estudiosa, nosso foco incidirá nas peculiaridades do “local” como elemento irradiador da memória, visto que nos dois romances selecionados para a presente análise, a casa é um dos elementos que exercem forte influência na vida e no psicológico das personagens.

Ao iniciar sua reflexão acerca da concretização espacial da recordação, Aleida Assmann sublinha que há duas formas de expressões inerentes à memória dos locais. A primeira, denominada *genetivus objectivus*, caracteriza-se por apresentar uma memória **dos** locais; já a segunda, a chamada *genetivus subjectivus*, diz respeito à recordação situada **nos** locais. Assim, como um elo entre

²⁹ BERND, 2013, p. 113.

as duas expressões vinculadas ao conceito de reminiscência espacial, a autora afirma que ambas possuem a força de serem antropomorfizadas, ou seja, podem adquirir recordações e uma memória mais apurada que a humana.

Conseqüentemente, Assmann entende que a importância dos locais reside no fato de que eles não apenas

[...] solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos (ASSMANN, 2011, p. 318).

Diante dessas características expressas pela força vinculativa dos locais à memória, a autora frisa que um dos fatores responsáveis pela apresentação de uma aura especial atribuída aos lugares deve-se ao fato deles reverberarem uma forte conexão com as histórias familiares. Temos, dessa forma, a manifestação dos chamados “locais de gerações”.

Caracterizados por transmitirem uma concepção de continuidade e estabilidade, a esses locais são designados a tarefa de estabelecimento de fortes vínculos entre os indivíduos que ali residem e os mitos da sua família. Nesse sentido, entende-se que, na topografia desses locais de gerações, repercute-se um resistente pacto consanguíneo entre o sujeito e sua linhagem. Conseqüentemente, essa tipologia espacial apresenta dois lados antagônicos: se, por um lado, ela pode se tornar um marco representativo de orgulho e imponência da família; por outro, pode ser a fonte causadora de sentimentos como o de enclausuramento e sofrimento, bem como uma das causas responsáveis pela petrificação das relações sociais. Assim, no entender de Assmann:

O significado dos locais das gerações surge do vínculo duradouro que famílias ou grupos mantêm com um local determinado. Assim surge uma relação estreita entre as pessoas e o local geográfico: este determina as formas de vida e as experiências das pessoas, tal como estas impregnam o local com sua tradição e histórias (ASSMANN, 2011, p. 328).

Se o fio condutor dos “locais de geração” recai sobre a noção de estabilidade, nos denominados “locais honoríficos” o lema é a fragmentação. Apresentando uma antítese em relação à classificação anterior, os espaços honoríficos caracterizam-se por apresentarem um ambiente repleto de ruínas ou escombros remanescentes de vidas que foram interrompidas pelas adversidades da existência.

Expondo verdadeiros “fósseis de uma época passada” (ASSMANN, 2011, p. 334), tais locais encenam uma consciência fragmentada do passado de vivências que se extinguiram ou que foram esquecidas. Por intermédio da degradação ou destruição dos espaços honoríficos, seguido pela condensação de um abundante conteúdo mnemônico sobre os materiais que resistem ante a ação corrosiva e destruidora do tempo, vemos que esses vestígios deixados pelo passado podem se transformar em substratos para a elaboração de várias narrativas transmitidas, por meio de tradições orais, e servirem de referência para a constituição de uma nova memória cultural.

Nesse caminho, consoante as reflexões da pesquisadora:

No local honorífico, uma determinada história não seguiu adiante, mas foi interrompida de modo mais ou menos violento. Tal história se materializa em ruínas e objetos remanescentes que se destacam nas redondezas. O que foi interrompido cristaliza-se nesses restos e não estabelece qualquer ligação com a vida local do presente, a qual não só prosseguiu, como também avançou para além dos restos sem nem tomá-los em conta (ASSMANN, 2011, p. 328).

Como pode ser observado pelas reflexões cima apresentadas, verifica-se que a configuração espacial se destaca entre os demais espaços da recordação devido a sua perenidade e inércia, assim como por ser um *medium* que se encontra imerso no pântano da subjetividade. A forte aura irradiada por esses dois locais de memória pode estar estreitamente relacionada ao vínculo familiar estabelecido entre os descendentes e os ascendentes.

Como conclusão, recapitulamos nosso objetivo com o presente subcapítulo, o qual foi apresentar algumas considerações acerca do caráter especial atribuído ao espaço como um dispositivo acionador de memórias. Conforme verificaremos nas análises dos dois romances, as residências das famílias Sutpen e Honório Cota constituem uma verdadeira fonte das memórias dessas duas dinastias e, conseqüentemente, um potente intensificador dos mitos familiares.

A seguir, adentraremos o denso universo ficcional de William Faulkner e Autran Dourado. Percorreremos as ruas das cidades de Jefferson e as de Duas Pontes em busca de informações sobre o legado deixado pelas famílias Sutpen e Honório Cota. Invadiremos a decadente mansão construída pelos patriarcas Thomas Sutpen e o sobrado arquitetado pelo misterioso Lucas Procópio com o intuito de desvendarmos as ambições, os segredos, as angústias e as tragédias que unem

essas duas famílias condenadas, seus descendentes e ascendentes, os vivos e os mortos.



Figura 5. Piet Mondrian, *A árvore vermelha*, 1908, óleo sobre tela, 70 x 99 cm. Coleção Haags, Gemeentemuseum, Haia.

3. Entre fantasmas e ruínas: a família como signo da decadência

“Conscientemente achava que não devia remexer nas coisas mortas, mas no fundo da alma uma brasa coberta pelas cinzas do esquecimento (às vezes ele achava ter conseguido esquecer) continuava viva, bastaria um sopro, um ventinho, para de novo reviver e queimar”³⁰
Um Cavaleiro de antigamente – Autran Dourado

Vista como um dos temas simbólicos mais complexos e com múltiplos significados, a figuração simbólica da árvore sempre imprimiu um grande fascínio e curiosidade entre os homens, fato este comprovado pela sua presença nas mais distintas culturas e religiões. Observa-se que o seu simbolismo perpassa desde a figuração do engano e da tentação, expresso no contexto bíblico, até a representação da vida e sua perpétua evolução. Entretanto, embora seja possível visualizarmos a presença de diferentes leituras interpretativas relacionadas à árvore, nota-se que entre elas o simbolismo da transformação, da morte e da regeneração ganham contornos especiais.

Perder suas folhas e sua beleza no outono e no inverno, voltar à vida e regenerar-se na primavera e no verão, além de serem um símbolo da fertilidade devido a habilidade de multiplicar-se por meio dos seus frutos, sementes e brotos constituem alguns procedimentos que expressam o caráter cíclico do processo de vida, morte e revivificação das plantas arbóreas e que estabelecem estreitos laços com a imagem das conhecidas árvores genealógicas. Essas, de acordo com terapeutas e pesquisadores da dinâmica familiar, possuem a função de retratar a estrutura de um grupo unido pelos laços de sangue e objetiva proporcionar uma forma de enxergar não somente o histórico dos antepassados de um indivíduo ou grupo, mas também as interações familiares e os padrões de comportamento que se repetem com o passar das gerações.

Caso fôssemos construir a árvore genealógica das famílias Sutpen e Honório Cota, a imagem que se formaria poderia ser aproximada à sombria figura arbórea expressa em *A árvore vermelha*, pintada pelo holandês Piet Mondrian (1872-1944)³¹, a qual precede o presente capítulo. Num primeiro momento, o quadro causa um certo estranhamento aos olhos do observador, visto que Mondrian enfatiza a necessidade de abstração da condição referencial expressa nessa obra, isto é, o apagamento da ideia que associamos ao signo “árvore”, demonstrando, dessa

³⁰ DOURADO, 2001, p. 103.

³¹ Para maiores informações sobre Mondrian, consultar GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16ª ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC – Livros técnicos e científicos, 1999.

forma, que o conteúdo apresentado por ele não se trata de uma “espécie arbórea” comum. Com efeito, temos sob um plano azul-cinza, a apresentação de uma árvore com um aspecto envelhecido, sem folhas e apresentando um tronco que além de contorcido, ao fazer menção ao título da pintura, possui a cor vermelha.

Tal característica sugere duas interpretações possíveis. A primeira leva em consideração o fato de que a árvore esteja em chamas e, pelo fato dela estar visivelmente inclinada para a direita, estar prestes a ruir. Já na segunda leitura, destacamos a sensação de que ao contrário de seiva, corre sangue nos vasos da árvore, fluido que escorre, tais como lágrimas, entre os seus diversos galhos e ao alcançarem o solo, tingem e contaminam-no com dor e sofrimento.

Na sequência, percebemos que, na parte inferior da pintura, a árvore mondriana mostra-se desenraizada, e, na parte superior, encontramos um emaranhado de galhos que se proliferam e se ramificam por toda a largura da tela, como as veias do corpo humano. Nesse sentido, ao considerarmos as peculiaridades dessa produção pictórica de Piet Mondrian, juntamente com o simbolismo da árvore e a estrutura genealógica das famílias Sutpen e Honório Cota, vemos que a falta da raiz para sustentar o porte opulento da árvore sugere uma desestabilidade emocional e uma frágil fixação dos valores que norteiam os membros desses dois clãs. A sugestão de desestabilidade psíquica, perda de controle e desequilíbrio são ressaltados pela distribuição desordenada dos galhos da árvore, característica que ressalta a ideia de que os descendentes de ambas as famílias apresentam uma densa profundidade psicológica.

O sangue que parece escorrer pelos seus galhos e o fogo que aparenta consumir a árvore fazem alusão à fatalidade e à maldição que recai sobre os descendentes dessas duas linhagens, sina que os contamina desde o seu nascimento por herdarem, mesmo que inconscientemente, as máculas de seus antepassados. Além do mais, o mesmo sangue que escoia e cobre o solo, possui a força viral de contaminar todos aqueles que se aproximam ou cruzam o caminho dos integrantes dessas duas árvores genealógicas amaldiçoadas.

Como vemos, o aspecto crepuscular que paira sobre os integrantes dessas famílias possui suas fontes nos conteúdos familiares transmitidos de geração em geração, fato esse que destaca a forte presença de influências que resistem à usura do tempo e que, assim como as árvores, regeneram-se, multiplicam-se e burlam a morte. Dessa forma, torna-se necessário verificar o conteúdo desses fatores

responsáveis, não só por interferirem no ciclo da vida familiar, como também por conduzirem as personagens ao desequilíbrio psicológico e, em últimas instâncias, à morte.

Nessa perspectiva, no presente capítulo procuraremos destringir, no presente capítulo, o arcabouço dos romances *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos* com a pretensão de recolhermos informações e pistas que nos permitam não apenas perceber as singularidades expressas em cada obra, como também desvendarmos os segredos que assombram as famílias presentes nas duas narrativas. Além disso, buscaremos verificar como se configura a temática da decadência nos romances, levando em consideração a influência e o peso simbólico do passado sobre as personagens.

Para tanto, a princípio apresentaremos informações a respeito das duas diegeses, investigação essa que servirá de base para as demais análises literárias que compõem o capítulo. Após esse primeiro momento, adentraremos, no primeiro subcapítulo, o universo das famílias Sutpen e Honório Cota por intermédio da figura mítica dos patriarcas Thomas Sutpen e Lucas Procópio, onde lançaremos um olhar sobre os seus legados e nos seus trágicos destinos.

Na sequência, nossa atenção incidirá sobre os integrantes da segunda geração — Henry e Judith Sutpen e João Capistrano — bem como os membros da terceira geração — Quentin Compson, Rosalina Honório Cota e Charles Etienne Saint-Valery Bon — os quais se configuram como verdadeiros guardiões dos mitos familiares, sucessores das heranças ancestrais e, por extensão, os mais afetados pela forte carga mnemônica das suas famílias.

O romance *Absalão, Absalão!* (1936), de William Faulkner, inicia *in media res* e possui o seu enredo centrado nas tentativas de Quentin Compson, um jovem universitário que estuda em Harvard e nascido no Sul americano, em descrever para o seu amigo e colega de quarto canadense Shreve como são e o que fazem os moradores do Sul dos Estados Unidos. Para isso, Quentin recorre à história da ascensão e queda do império e da linhagem instaurada por Thomas Sutpen, dinastia permeada pelos fantasmas da tradição, do racismo, da miscigenação e do incesto.

Entretanto, o conteúdo transmitido por Quentin a respeito dos Sutpens é oriundo de diferentes versões, as quais possuem suas fontes nos relatos que ele ouviu de Rosa Coldfield em conjunto com as versões contadas pela perspectiva do seu pai, Jason Richmond Compson, que, por sua vez, foram transmitidas pelo seu

avô, o General Jason Lycurgus II Compson. Além disso, o próprio Shreve, que apenas ouve a narrativa, também se apropria das memórias de Quentin e reconta o passado de Sutpen no intuito de preencher as lacunas deixadas pelo seu amigo. Conseqüentemente, temos em *Absalão, Absalão!* a presença de quatro interpretações distintas do legado de Thomas Sutpen, e às vezes divergentes, sendo expostas por variados narradores.

Dessa forma, a complexidade expressa nesse romance justifica-se tanto pelo fato de Faulkner apresentar uma narrativa polifônica, mostrando múltiplas perspectivas narrativas e a inclusão de diversas vozes de personagens que assumem, mesmo que momentaneamente, o papel de narradores, quanto pelo total estilhaçamento da ordem linear e do embaralhamento entre o tempo do enunciado, ou seja, a época em que ocorrem os fatos, e do tempo da enunciação, época em que os acontecimentos são narrados.

Outro indicador que acentua a dificuldade que o leitor encontrará ao ler o romance reside na total ausência de pontuação em determinados momentos, parágrafos longos e a presença da justaposição, em um mesmo período, de elementos e tempos narrativos distintos.

No contexto brasileiro, o romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, publicado em 1967, apresenta sua história ficcional centrada nas vicissitudes enfrentadas pela personagem Rosalina Honório Cota. Última remanescente da renomada linhagem Honório Cota, família esta que possuiu no passado uma grande opulência política e econômica, mas que, à época da narrativa, já não dispunha de nenhuma influência e significação, Rosalina resiste em viver sob o domínio dos valores tradicionais da sociedade patriarcal do final do século XIX e início do século XX. Para isso, ela constantemente busca apoio na memória nostálgica dos feitos heroicos dos seus antepassados, numa tentativa de disfarçar a sua dor e sofrimento. Imersa no mundo dos mortos, Rosalina isola-se, juntamente com sua fiel empregada muda, Quiquina, no interior do grande sobrado construído pelo seu avô, Lucas Procópio, e restaurado pelo seu pai, João Capistrano Honório Cota e passa a viver perseguida pelos fantasmas do passado.

Por intermédio de um narrador heterodiegético, que expressa a voz dos moradores da pacata cidade de Duas Pontes, e da apresentação de múltiplos fragmentos em *flashback*, obtemos maiores informações a respeito das atitudes tomadas por Rosalina e, principalmente, sobre o passado e os mistérios que rondam

e assombram os Honório Cota. O destino da última herdeira dos Honório Cota muda drasticamente quando ela acaba se envolvendo com o forasteiro Juca Passarinho, atitude que acaba colocando em xeque os seus valores norteadores e a honra familiar.

Assim como no romance de Faulkner, a narrativa de Dourado também tem seu início *in media res* e apresenta um enredo não-linear. A diegese se destaca pelo seu caráter enfático atribuído ao passado, apresentado pela recorrência e importância do recurso narrativo *flashback* e pela escolha dos tempos verbais empregados na narrativa, o pretérito imperfeito. Na mesma esteira, temos que frisar a ausência de verbos no futuro, característica que já aponta para o poder que o tempo exerce sobre as personagens, mais precisamente, sobre a protagonista da narrativa.

Ópera dos mortos também se configura como uma narrativa polifônica, uma vez que a obra apresenta diferentes discursos e focalizações, tais como a de Rosalina Honório Cota, da empregada Quiquina, de Juca Passarinho e do narrador-coro³² ao longo da trama romanesca. Outro traço marcante evidenciado nessa obra de Dourado é a presença dos monólogos interiores, do fluxo de consciência e do uso do discurso indireto livre, os quais nos auxiliam na compreensão do que se passa no interior dessas personagens de significativa profundidade psicológica.

Lançamos, agora, uma leitura relativa aos elementos paratextuais³³, o título e capa dos romances. O título da obra de Faulkner aponta para uma referência intertextual entre a história bíblica de Davi, descrita no Antigo Testamento, e o destino traçado por Thomas Sutpen. Absalão, o terceiro filho de Davi, decide tirar seu pai do poder e ocupar seu lugar. Realizando um golpe, consegue alcançar seu objetivo e Davi foge para não entrar em confronto com seu próprio filho. A história de incesto ocorre momentos antes que Absalão destrona seu pai. Seu irmão, Amnon, o primogênito da família, seduz e violenta a própria irmã, Tamar. Ao descobrir o ato, Absalão se vinga e o mata. Vítima de uma emboscada planejada por Davi, Absalão

³² De acordo com a pesquisadora Vera Lucia Lenz Vianna (2012), o narrador-coro autraniano pode ser entendido como “[...] o narrador que faz parte do contexto que está sendo narrado e também testemunha os fatos. Ele traz o ponto de vista de uma coletividade através do seu ponto de vista” (VIANNA *apud* DIAS, 2012, p. 5).

³³ Conforme as reflexões de Gérard Genette (2009) em sua obra *Paratextos Editoriais*, o paratexto abarcaria uma análise que leva em consideração o texto em relação à sua estrutura ou organização. A leitura das capas, dos títulos, dos prefácios, das notas de rodapé, dentre outros, segundo o crítico literário francês, enriquece a interpretação da obra literária, visto que os elementos paratextuais primam por uma “melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente” (GENETTE, 2009, p. 10).

é assassinado e seu pai retorna ao poder. Todavia, os prestígios novamente concedidos a ele transformam-se em luto, arrependimentos e sofrimentos: “Meu filho Absalão, meu filho, meu filho Absalão! Quem me dera que eu morrera por ti, Absalão, meu filho, meu filho!” (BÍBLIA SAGRADA, 1995, p. 296).

Como veremos em nossa análise, Sutpen renega seu filho primogênito, Charles Bon, que, em contrapartida, resolve se vingar do seu pai pelo não reconhecimento da paternidade e usa como armas a manipulação do seu meio-irmão, Henry Sutpen, e a ameaça da prática do incesto e da miscigenação com Judith Sutpen. Usando Henry como uma verdadeira marionete, Sutpen deixa que o seu segundo filho assassine o irmão renegado, no intuito de que não ocorram mais problemas para atrapalhar a concretização do seu grande projeto de vida, isto é, ser rico, constituir uma família e ter um herdeiro para perpetuar o seu legado.

Já em *Ópera dos mortos*, temos a convergência de dois elementos antagônicos. Por um lado, há a menção ao gênero musical ópera, o qual conota a ideia de música, canto e agitação; entretanto, também é encontrado no título a inclusão do substantivo “morto”, o qual expressa a concepção de algo inerte, inanimado, sem ação. Desse modo, com a junção entre ambos os termos, temos a representação metafórica de um espetáculo teatral regido e protagonizado pelos mortos. Além disso, por meio da etimologia da palavra “ópera” (do latim “opus”; em italiano “trabalho”), tem-se uma leitura simbólica de que os mortos ainda estão “trabalhando” no tempo presente no intuito de preservar o seu legado, suas “obras” deixadas no plano dos mortais.

Associando as reflexões acima expostas ao conteúdo expresso na narrativa de *Autran Dourado*, o simbolismo presente no título coaduna-se com os desafios impostos a sua protagonista. Rosalina se vê presa ao passado, um tempo morto, bem como às velhas memórias da sua família e aos fantasmas ancestrais, fatores que acabam transformando-a em uma verdadeira morta-viva, e tornando o seu presente inoperante. Além disso, pela construção de duas metáforas recorrentes no romance, o sobrado e o relógio, intensificam-se a questão relativa ao tempo, símbolo da morte, que tudo consome e destrói.

Além dos enredos e dos títulos que já frisam a presença da degradação familiar, a temática da decadência também é perceptível na capa das obras. Embora não seja nosso objetivo apresentar uma análise diacrônica dos diferentes *designs* de *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos*, não podemos deixar de observar que o

elemento paratextual capa, nas edições usadas para a elaboração desta pesquisa, é mais uma das inúmeras leituras possíveis e um indicativo da importância da temática da decadência pulverizada ao longo dos romances.

No romance de *Autran Dourado* (Figura 06), a capa da editora Rocco apresenta um sobrado ao centro, o qual parece estar com uma estrutura debilitada pela ação do tempo, assim como a presença de três janelas, as quais podem ser percebidas como uma menção aos três membros da família Honório Cota — Lucas Procópio, João Capistrano e Rosalina. Além disso, não podemos deixar de mencionar a presença de um indivíduo, aparentemente do sexo feminino devido ao seu longo cabelo, que poderia nos remeter à figura de Rosalina, escondido na escuridão, protegido pelas grossas paredes do sobrado e que parece não querer ser visto, mas que está atento, apenas observando.

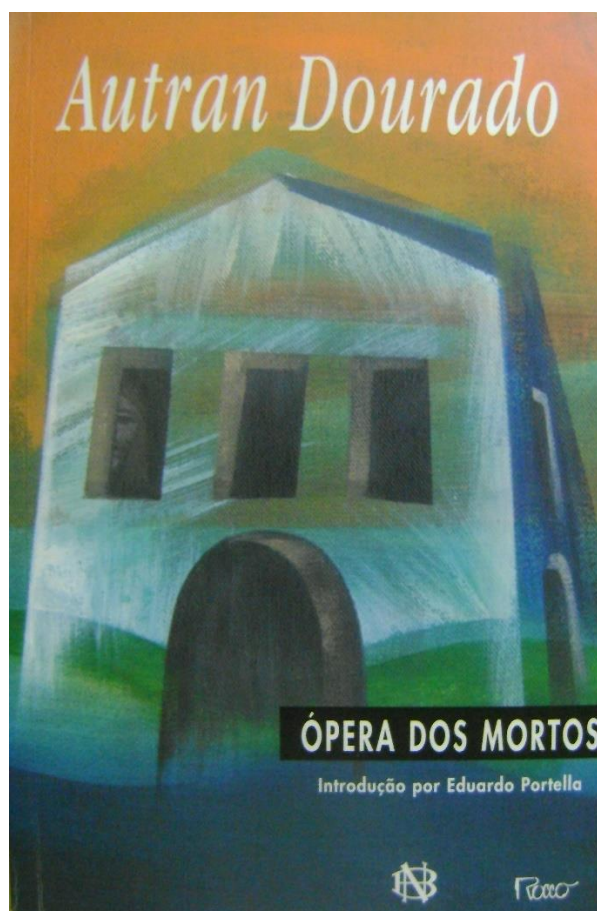


Figura 6. Capa do romance *Ópera dos mortos*, publicado pela editora Rocco. Projeto gráfico de capa assinado pelo gravurista Ciro Fernandes.

Outra característica que sobressai aos olhos é o aspecto da casa. Pela forma como ela foi desenhada, a grande porta da residência parece querer representar

uma boca aberta e, suas janelas, grandes olhos, os quais, quando analisadas em conjunto, acabam transmitindo a imagem de um semblante de espanto. Além disso, o traço da “boca”, curvada para baixo, remete-nos à máscara da tragédia. Dessa maneira, o elemento trágico protagonizado pelos integrantes da família Honório Cota é evidenciado já pela leitura da capa do romance.

Passando para o romance de Faulkner (Figura 07), a capa da editora Cosac Naify apresenta uma foto de uma casa, aparentemente em péssimas condições estruturais, tirada no interior de outra residência, a qual compartilha as mesmas características da anterior. Tal qual na capa da editora Rocco, aqui também temos traços, mesmo que quase imperceptíveis, da presença de vida em meio aos escombros — um indivíduo caminha entre eles no canto inferior direito. Interessante observar que, nessa capa, parece haver a sobreposição de outra imagem, a qual supostamente apresenta papéis de parede rasgados que demarcam a ausência de renovação e o apego ao passado.

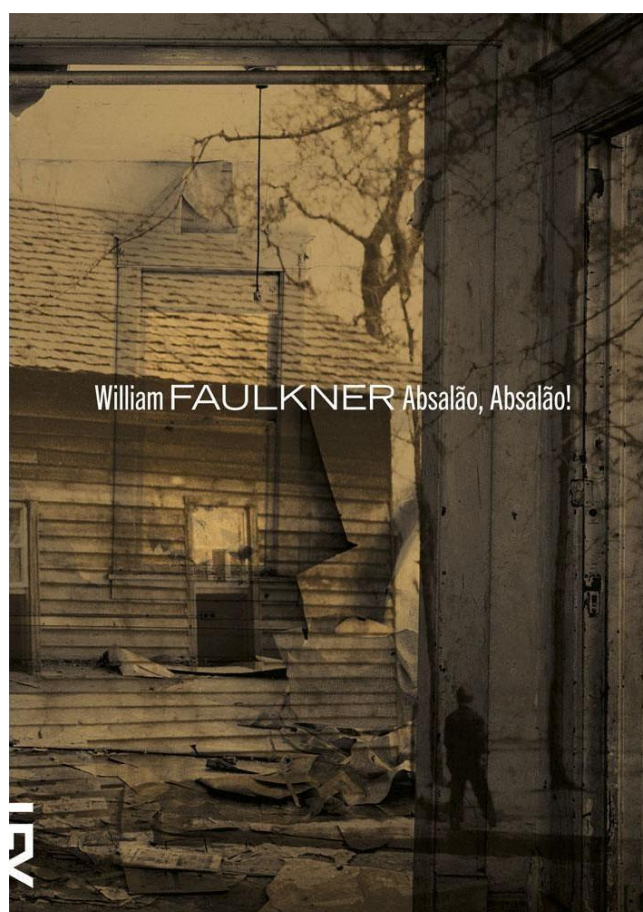


Figura 7. Capa do romance *Absalão, Absalão!*, publicado pela editora Cosac Naify. Projeto gráfico de capa de Maria Carolina Sampaio e Gabriela Castro.

Outro elemento que chama a atenção é o efeito sépia aplicado na imagem, traço que intensifica um sentimento de velhice expresso na fotografia, assim como a presença da destruição e da decadência.

Nesse sentido, como foi possível identificarmos pela análise do enredo e dos elementos paratextuais do título e da capa, a temática da decadência torna-se o grande fio condutor dos romances selecionados para estudo. Desvendar a sua influência sobre as personagens de *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos* será o próximo passo da presente dissertação.

3.1 Em busca da voz ancestral: a gênese da maldição hereditária de Thomas Sutpen e Lucas Procópio

Segredos e mistérios que perpassam gerações, vinganças premeditadas, honra, sofrimento e morte são alguns dos elementos que endossam o passado e a construção dos fundadores das famílias Sutpen e Honório Cota. Tanto em *Absalão, Absalão!* quanto em *Ópera dos mortos*³⁴, observamos um acentuado interesse em tentar desvendar ou apenas informar o que se esconde no passado das figuras lendárias de Thomas Sutpen e Lucas Procópio emitido por uma polissemia de vozes narrativas que compõem os dois romances.

A pluralidade de versões relativas às ações das duas personagens guia-nos a duas ponderações. A primeira refere-se ao fato de que praticamente todas as personagens que integram os dois romances são afetadas, de forma direta ou indireta, quer pelas atitudes tomadas pelos dois ancestrais, quer pelas reminiscências das suas ações. Exemplo disso são as personagens Quentin Compson e Shreve McCannon, no romance faulkneriano, as quais se encontram completamente imersas nos dramas da família Sutpen e tentam preencher as lacunas da trama narrativa e, na narrativa de Dourado, Juca Passarinho, cuja vida é devastada ao decidir entrar no antigo sobrado Honório Cota e envolver-se amorosamente com a última descendente de Lucas Procópio.

A segunda ponderação observada é a de que ambos os romances deixam transparecer uma valorização dos antepassados para a construção dos mitos

³⁴ A partir desse momento, utilizaremos a sigla AA, quando estivermos nos referindo ao romance *Absalão, Absalão!* e OM, quando mencionarmos a obra *Ópera dos mortos*.

familiares. Dessa forma, conforme vimos anteriormente por meio dos estudos de Penso, Costa e Ribeiro (2008), a ênfase dada ao patriarca nas duas obras ressalta o papel de destaque do primeiro ancestral como o fundador de um grupo e funciona como um ponto de referência para os seus futuros descendentes, conferindo, assim, além do sobrenome que se perpetuará no tempo, um sentimento de identidade e de pertencimento ao grupo familiar.

Nessa perspectiva, ao investigarmos os segredos que envolvem os patriarcas dessas duas importantes linhagens, estaremos não somente unindo as peças de um grande quebra-cabeça para tentarmos compreender as origens dos clãs Sutpen e Honório Cota, como também investigando o perfil psicológico desses dois indivíduos, os quais serão os principais responsáveis por exercerem acentuada influência na subjetividade dos seus futuros descendentes. A partir dessas considerações, no presente subcapítulo pretendemos investigar o valor simbólico atribuído à figura paterna expressa nos romances, enfatizando o seu papel na constituição da estrutura e na formação da identidade dessas duas dinastias.

Ao iniciarmos nossa análise, torna-se interessante observarmos o modo como as duas narrativas descrevem, pela primeira vez, as duas personagens e os efeitos causados por essa apresentação. Thomas é descrito por “afetação” (REUTER, 1996, p. 122), o que produz, no decorrer da sua caracterização, uma progressão de informações, as quais produzem um efeito de espera devido o retardamento da designação e a atribuição de valores, positivos ou negativos, à personagem. Nas primeiras páginas de *AA*, narradas majoritariamente sob a perspectiva de Rosa Coldfield, temos as seguintes descrições: “De um silencioso trovão ele irromperia (homem-cavalo-demônio) numa cena pacata e decorosa” (FAULKNER, 2014, p. 6) e prossegue: “Parece que esse demônio – seu nome era Sutpen – (coronel Sutpen)” (FAULKNER, 2014, p. 7).

Observa-se que, no instante em que Thomas é mencionado, há uma progressão que percorre a sequência do designante pronominal “ele” e do designante perifrástico “homem-cavalo-demônio” para só, então, identificarmos que tais referências estão sendo relacionadas ao patriarca “Sutpen” e que este fora um “coronel”. Assim, verificamos a existência de uma ênfase em dar uma maior importância para os traços negativos relacionados à personagem do que em destacar os seus feitos heroicos. Ademais, torna-se importante destacarmos que, pelo fato do primeiro capítulo do livro ser narrado sob a perspectiva de Rosa

Coldfield, a qual possui um grande ódio de Sutpen por culpá-lo pela destruição da sua família e por insultá-la ao pedi-la em casamento, temos a apresentação de um discurso imerso em parcialidade, de cuja carga subjetiva de caráter negativo decorre a construção de uma personagem desprezível e imoral.

Já no caso de Lucas, a primeira menção que temos dele em *OM* dá-se por meio dos relatos do narrador-coro por “ancoragem” (REUTER, 1996, p 122), ou seja, ao contrário do que verificamos na descrição de Thomas, temos aqui um entendimento imediato sobre o que, ou de quem se fala, e só depois dessa clara identificação do sujeito é que evidenciamos a sua expansão:

Lucas Procópio Honório Cota, homem de que a gente se lembra por ouvir dizer, de passado escondido e muito tenebroso, coisas contadas em horas mortas, esfumado, já lenda-já história, lembranças se azulando, paulista de torna-viagem das Minas, de longes sertões, quando o ouro secou para a desgraça geral, as grupiaras emudeceram (DOURADO, 1999, p. 12).

Analisando o trecho acima, temos, primeiramente, a apresentação do designante nominal “Lucas Procópio Honório Cota”, seguido pelos designantes perifrásticos “de passado escondido” e “muito tenebroso”. Outro dado que chama a atenção nessa primeira descrição do patriarca mineiro é o estabelecimento de um campo lexical negativo e inferências a um passado distante associado ao seu nome. Expressões como “horas mortas”, “desgraça geral”, “lenda”, “história”, seguidas pelo uso dos verbos “secar” e “emudecer”, os quais remetem a uma ideia de definhamento e falta de vida, ajudam na construção da imagem de um indivíduo cujo passado expressa sentimento de tristeza, sofrimento e remorso.

Por intermédio das escolhas lexicais de que se utilizam os dois narradores para apresentar pela primeira vez a figura de Thomas e Lucas nos romances, percebemos claramente como o leitor é conduzido a atribuir valores negativos às duas personagens. Em *AA*, a forte carga depreciativa é aos poucos amenizada quando a obra passa a ser narrada pela perspectiva do General e do Sr. Compson, no capítulo sete, o qual apresenta alguns esclarecimentos sobre o “projeto” de vida que Sutpen tinha em mente, bem como as possíveis explicações dos motivos que o levaram ao seu trágico fim. Contudo, esse abrandamento de condutas não se repete em *OM*, visto que, à proporção que o romance se desenvolve, verificamos uma soma de relatos oriundos das diferentes personagens, como os da empregada Quiquina e do amigo da família Quincas Ciríaco, os quais citam os abusos de poder

e a violência, tanto física quanto psicológica, praticados por Lucas no decorrer de sua vida.

Além do mais, percebemos que são escassas as descrições que fazem alusão às origens do fundador do clã Honório Cota no romance. Conforme o narrador que assume a voz do povo de Duas Pontes relata, com a falta de fontes confiáveis e de antigos moradores que tivessem realmente testemunhado as façanhas de Lucas, a população acaba recorrendo à imaginação. Ela “fantasiava a história, compunha uma figura com os restos do ouvi-dizer da sua presença no mundo” (DOURADO, 1999, p. 100). Nesse prisma, os vazios relacionados ao passado de Lucas presentes em *OM* são preenchidos com o romance homônimo *Lucas Procópio* (2002)³⁵, o qual funciona como uma ferramenta para a compreensão do passado dessa importante família aristocrática mineira, sobretudo do seu fundador. Por conseguinte, utilizaremos essa narrativa como um importante suporte para a leitura de *OM*, no intuito de que possamos, dessa maneira, investigar de forma eficaz os segredos e mistérios que pairam sobre as reminiscências dessa personagem.

A relação dialógica entre Thomas e Lucas é visível desde o aparecimento deles nas cidades de Jefferson e Diamantina³⁶. A chegada do patriarca Sutpen, no condado de Yoknapatawpha, é descrita três vezes no decorrer da narrativa, e sob três perspectivas distintas. No olhar de Rosa Coldfield, Sutpen, o “vulto negro” ou “demônio”, é apresentado como um homem desprovido de grandes bens materiais; cauteloso por estar munido não apenas de uma, mas duas pistolas, assim como um indivíduo avesso ao estereótipo do cavalheirismo sulista (modelo de conduta, honra às tradições e estabilidade financeira) traços exigidos como pré-requisitos pela sociedade sulista no período do *antebellum*:

Ele não era um cavalheiro. Não era nem um cavalheiro. Chegou aqui com um cavalo e duas pistolas e um nome que ninguém jamais ouvira antes, ou soubera ao certo se era mesmo seu, não mais que o cavalo ou mesmo as pistolas, procurando algum lugar para se esconder (FAULKNER, 2014, p. 12).

³⁵ Publicado em 1985, esse romance possui o seu enredo centrado nas origens do clã Honório Cota. Dividido em duas partes denominadas “Pessoa” e “Persona”, na primeira o foco incide sobre os dramas pessoais de Lucas Procópio, o ex-escravo Jerônimo e o temível Pedro Chaves, os quais se dirigem à Fazenda do Encantado herdada por Lucas. Já na segunda parte, obtemos informações sobre Isaltina e o destino que a levou a estabelecer com Lucas a reconhecida família Honório Cota.

³⁶ Torna-se importante frisarmos que embora em *OM* o clã Honório Cota se estabeleça na fictícia cidade de Duas Pontes, o primeiro encontro entre Isaltina e Lucas dá-se em Diamantina e, só depois, eles mudam-se para a Fazenda do Encantado e, por fim, fixam residência em Duas Pontes.

A ênfase em pontuar a visível diferença de Sutpen, ao equipará-lo aos demais cavalheiros da cidade, bem como em assinalar que possuía poucos recursos naquele momento, volta a se repetir noutras passagens narradas por Rosa. Tal depreciação não é amenizada nem mesmo no instante em que ela faz menção aos escravos que misteriosamente ele trouxe consigo. Ao invés de ressaltar a posse dos vinte cativos, a narradora menospreza-os e nomeia-os “uma horda de bestas selvagens” (FAULKNER, 2014, p. 13). Algo diferente transcorre na versão exibida pelo pai de Quentin. Nesta, vê-se uma caracterização com pinceladas românticas de um homem dominador e galante que misteriosamente percorre as ruas da cidade com seu notável cavalo, despertando, assim, a atenção e a curiosidade dos habitantes do local:

[...] lá estava o estranho [...] montado num cavalo ruano grande e indócil, homem e animal parecendo ter surgido do nada e depostos na luz brilhante do sol de domingo de verão no meio de um cansado foxtrote – rosto e cavalo que nenhum deles jamais vira antes, nome que nenhum deles jamais ouvira [...] o cavalo forte e esgotado e as roupas do corpo e um pequeno alforje que mal era grande o suficiente para conter uma muda de roupa branca e as navalhas, e as duas pistolas (FAULKNER, 2014, p. 28 - 29).

Além da construção de uma imagem que nos remonta à figura de um cavaleiro medieval, este caracterizado como um homem destemido, valente e corajoso, verificamos novamente, nessa segunda descrição da chegada de Sutpen, uma menção às duas pistolas portadas por ele, acrescido, agora, de um novo armamento, uma navalha. Também é possível examinarmos uma ênfase na descrição das suas características físicas. Sabemos, por exemplo, que, ao chegar em Jefferson, o patriarca tinha cerca de vinte e cinco anos e, apesar do seu porte “robusto”, olhos “visionários” e “alertas”, os moradores notam que o até então desconhecido possuía a feição de alguém que parecia estar se recuperando de uma grave doença. Tal observação acaba funcionando como um combustível para as mais variadas hipóteses e comentários dos habitantes da pequena cidade sobre o passado nebuloso da personagem.

A terceira explicação da sua aparição, narrada agora sob a perspectiva do canadense Shreve McCannon, atua como um intensificador da versão depreciativa do patriarca expressa por Rosa Coldfield. O diferencial aqui é que Shreve estabelece um contato intertextual com o drama trágico *Fausto* (1808), de Goethe, ao equiparar Sutpen com o protagonista da obra alemã. Por mais que o narrador canadense apenas faça menção à personagem da popular lenda germânica, interpretamos que

a imagem de Sutpen toma a forma de uma mescla entre os traços de Fausto, por procurar alcançar não sabedoria, mas riqueza e reconhecimento, com a figura satânica de Mefistófeles, visto que o patriarca é apresentado não só como um indivíduo sedutor e enganador, como também portador de alguns traços demoníacos.

Nesse sentido, substantivos como “demônio” e “Belzebu” são constantemente associados à figura do patriarca e, por extensão, seus escravos, os quais recebem a denominação de “demônios subsidiários”:

[...] Esse Fausto que apareceu de repente num domingo com duas pistolas e vinte demônios subsidiários e surrupiou cem milhas de terra de um pobre índio ignorante e construiu ali a maior casa que já se viu [...] possuía cauda e chifre escondidos sob um traje humano e um chapéu de castor (FAULKNER, 2014, p. 166).

Como pode ser observado, o narrador assevera que Sutpen deu início ao seu império por meio de negócios ilícitos com um indígena que acabou sendo ludibriado pela astúcia do patriarca. Na mesma esteira, esse abominável procedimento é reforçado ou justificado pela inferência dada por Shreve de que Thomas Sutpen, na verdade, pertencia ao submundo, intensificando, com isso, a sua comparação com o Mefistófeles de Goethe.

Dessa maneira, apesar da disparidade das citações, os três narradores caracterizam o fundador do clã Sutpen como um sujeito misterioso e que, apesar de parecer estar recuperando-se de uma grave doença e, com isso, esperarmos a exposição de uma personagem frágil e debilitada, o que examinamos é exatamente o oposto. Temos um realce da sua fisionomia imponente com traços românticos, seguido por uma ênfase à arma que ele portava, características que acabam conferindo à personagem uma aura misteriosa e o semblante de um indivíduo cauteloso e perigoso.

Situação semelhante é observada quando Lucas Procópio, no romance homônimo, aparece na cidade de Diamantina e começa a cortejar Isaltina, a futura matriarca Honório Cota. Conforme o narrador heterodiegético com perspectiva no narrador³⁷ aponta, Lucas irrompe na cidade como um misterioso cavaleiro que, assim como Sutpen, possui em sua descrição acentuados traços que remontam à

³⁷ Segundo Yves Reuter (2002), essa instância narrativa possui como característica “dominar todo o saber (ele é ‘onisciente’) e dizer tudo [...] ele sabe mais do que todas as personagens, conhece os comportamentos e também o que pensam e sentem os diferentes atores” (REUTER, 2002, p. 76).

figura de um cavaleiro medieval, visto aqui por intermédio das boas vestimentas do patriarca e da galante apresentação do seu cavalo:

Pela terceira vez aquele homem passava pela janela de Isaltina. Montava um morzelo lustroso, ricamente arreado. A sela de couro trabalhado com prata. O rebenque na mão, bem vestido e de chapelão – uma rica figura (DOURADO, 2002, p. 116).

Esse esplendor descrito pelo narrador não dura muito tempo. No parágrafo posterior, quando observamos a presença do discurso indireto livre, verificamos, por meio da perspectiva de Isaltina, a total desconstrução da figura de um cavaleiro medieval para a presença de um sujeito mal-apeçoado, o qual possui uma idade já avançada e que lhe causava repulsa ao imaginar-se nos braços do cavaleiro:

Não era bonito, pelo contrário, tinha o cenho carregado, as sobrancelhas grossas, o nariz grande, meio grisalho [...] O cavaleiro não era dali, senão ela o teria reconhecido. Um desconforto, uma náusea só de pensar aquele homem cortejando-a. Muito mais velho do que ela, não se enxergava? (DOURADO, 2002, p. 117).

Se, por um lado, Isaltina sente repulsa na primeira vez que avista Lucas; por outro, seu pai, Cristino Sales, ao perceber o interesse do desconhecido pela sua filha, alegra-se pelas vantagens que a união entre os dois poderia lhe oferecer, uma vez que o mesmo se encontrava em péssimas condições financeiras. Dessa forma, ao recorrer aos boatos dos moradores de Diamantina, Cristino Sales descobre que Lucas é um homem abastado, coronel da Guarda Nacional, dono de uma fazenda e que estava à procura de uma esposa:

Cristino Sales ficou sabendo quem era o forasteiro. Rico, coronel da Guarda Nacional, vindo do Sul de Minas, onde possuía fazenda de café. O melhor: queria se casar numa família de nome, se possível de casta. Foi o que ele disse na Farmácia Estrela (DOURADO, 2002, p. 117-118).

Nesse prisma, assim como em *AA*, também temos, no romance *Lucas Procópio*, a apresentação do patriarca Honório Cota visto sob três perspectivas e enfoques distintos. Primeiramente, temos a versão do narrador heterodiegético que enaltece a figura de Lucas equiparando-o à figura de um típico cavaleiro da Idade Média. Em seguida, sob o olhar de Isaltina, obtemos maiores informações sobre a real fisionomia desse cavaleiro e verificamos que Lucas chega em Diamantina com uma idade já avançada e possui uma fisionomia nada atraente. Por fim, quando o foco narrativo recai sobre o pai de Isaltina, os interesses financeiros declarados por

ele fazem com que o leitor tenha conhecimento sobre os patrimônios e desejos que Lucas possui.

Dessa forma, ao estudarmos o aparecimento das duas personagens nas obras selecionadas e a maneira como elas são descritas, observamos que ambas são apresentadas ora como sujeitos valentes, corajosos e destemidos, ora como indivíduos repugnantes e sem caráter. Pode-se dizer, portanto, que as duas tramas romanescas optam em apresentar diferentes focos narrativos na descrição dos seus patriarcas com o intuito de ressaltar as suas singularidades e construir variadas incógnitas sobre eles.

A presença de um passado preenchido por histórias de superações pessoais, vinganças e ressentimentos é outra característica que une Thomas Sutpen e Lucas Procópio. Conforme a pesquisadora Estella Schoenberg argumenta, tentar compreender os vazios e silêncios que configuram o passado de Sutpen é um dos grandes desafios impostos ao leitor que se aventura na leitura de *AA*. Um dos motivos dessa dificuldade é explicado pelo fato do patriarca faulkneriano ser “apresentado desde as primeiras páginas do romance como uma sombra, um vulto” (SCHOENBERG, 1977, p. 75, [tradução minha])³⁸. A mesma técnica literária é expressa na construção do líder Honório Cota em *OM* e, por conta disso, tais características, ao serem analisadas em conjunto, intensificam e exigem a postura de um leitor ativo ao longo da leitura das duas obras, visto que ele acaba tomando o papel de um verdadeiro “detetive” diante de dois romances, os quais possuem fortes marcas que os assemelham ao gênero narrativa policial. Tal comparação deve-se à presença da repetição exaustiva dos acontecimentos narrados sob perspectivas distintas, aliado ao espírito de observação e à capacidade de análise exigida ao seu leitor.

Assim, ao mergulharmos no passado dessas duas personagens, estaremos descobrindo os seus projetos de vida, os métodos utilizados para a consumação dos seus objetivos pessoais e as prováveis razões que os guiaram até a sua queda. Além disso, ao desvelarmos uma imagem distinta daquela compartilhada pelas demais personagens a respeito da personalidade de Thomas Sutpen e Lucas Procópio, compreendemos a gênese do infortúnio que cairá sobre os seus descendentes.

³⁸ No original: “He is presented from the first pages of the novel as a shadow, a shade” (SCHOENBERG, 1977, p. 75).

Em ambas as narrativas, percebemos que as duas personagens relutam em expor suas histórias pessoais ou simplesmente rejeitam o seu passado. No caso de Sutpen, quando os moradores da cidade de Jefferson fazem perguntas sobre a sua cidade natal e os motivos que o trouxeram à cidade, ele simplesmente ignora as variadas inquietações dos moradores e “ficava ali parado sem lhes dizer absolutamente nada, tão gracioso e cortês quanto um recepcionista de hotel” (FAULKNER, 2014, p. 30). Tais mistérios não são revelados até mesmo em sua lápide, visto que, conforme Quentin Compson relata ao visitar o local em que ele fora enterrado, Sutpen “nem mesmo morto informava onde e quando havia nascido” (FAULKNER, 2014, p. 175).

Algo muito semelhante ocorre com Lucas Procópio. No romance homônimo, quando Isaltina procura saber maiores informações sobre o passado do seu esposo, ele sempre se afasta ou rapidamente troca de assunto. É por meio de um monólogo interior de Lucas que temos uma pequena explicação sobre as suas atitudes: “Certos segredos não devem ser revelados a ninguém, nunca se pode ter certeza, um dia eles poderão ser usados contra a gente [...] tem pecado que, a gente sendo religioso, não se deve contar nem a um padre” (DOURADO, 2002, p. 137).

Podemos observar que tanto Faulkner quanto Dourado selecionam e manipulam as informações fornecidas pelos patriarcas, apresentando-as em pequenas doses e em diferentes momentos da trama romanesca. Dessa maneira, cria-se uma aura de suspense e interrogações sobre as personagens e o leitor acaba sendo instigado pela sua curiosidade a prosseguir na leitura para tentar desvendar o enigma da verdadeira identidade e do passado de Lucas Procópio e Thomas Sutpen.

Essa ojeriza ao passado expresso pelos patriarcas são sintomas que configuram a presença de reminiscências com acentuado caráter traumático. Essa constante manifestação do retorno de um conteúdo remoto carregado por um material patogênico latente figura como ruínas ou fragmentos, apropriando-nos das reflexões de Walter Benjamin (2012;1013), que, apesar de exigirem o seu reconhecimento no tempo presente, são encobertas ou tentam ser esquecidas das mais variadas formas pelas personagens.

A infância e os motivos que fizeram com que Sutpen desse início ao seu desígnio são revelados apenas no capítulo sete de *Absalão, Absalão!*. Durante conversas com o avô de Quentin, Sutpen relata que nasceu numa região

montanhosa em West Virginia, filho caçula de uma numerosa família de brancos pobres residentes de uma comunidade rural pré-capitalista, cuja terra pertencia a todos e os bens eram adquiridos por meio do trabalho duro. Conforme o diálogo entre os dois avança, Sutpen afirma que até então não tinha consciência sobre as diferenças raciais e sociais que vigoravam no Sul norte-americano. A tomada de conhecimento sobre a realidade que o cercava vem à tona quando seu pai resolve se mudar e é empregado numa grande *plantation*.

É interessante observarmos que, durante essa fase da sua infância, Sutpen acreditava no pressuposto de que os indivíduos já nasciam pré-determinados ou à pobreza ou à riqueza. Nesse sentido, temos a apresentação de um discurso em que reverbera a ideologia do determinismo social, como podemos observar no fragmento abaixo:

[...] simplesmente achava que algumas pessoas eram geradas em um lugar e algumas em outro, algumas geradas ricas (sortudas, ele poderia dizer delas) e algumas não, e que [...] os próprios homens tinham pouco a ver com essa escolha (FAULKNER, 2014, p. 206).

Já no caso de Lucas Procópio, o acesso ao seu passado dá-se através de uma anacronia por retrospecção. É justamente pela ajuda das informações apresentadas nesse momento e aliadas à soma de outras pistas apresentadas ao longo do romance *Lucas Procópio* que descobrimos que o temível patriarca que assombra as memórias dos moradores de Duas Pontes em *OM*, na verdade, chama-se Pedro Chaves³⁹, o qual assassinou e surrupiou as posses e a identidade do verdadeiro Lucas Procópio. Assim, observamos que, tal qual Sutpen, o patriarca Honório Cota também é advindo de uma família de brancos pobres, mas que havia usufruído das riquezas oriundas dos tempos áureos de Minas Gerais. O narrador nos informa que Pedro Chaves era filho caçula de uma família numerosa, e que na luta pela sobrevivência enfrentada pela sua mãe e seu pai, seu nascimento causou apenas mais pobreza e sofrimento.

Ainda crianças, ambas as personagens passam por experiências traumáticas que terão um forte impacto na constituição das suas personalidades e no modo

³⁹ A revelação de que a personagem Lucas Procópio, presente nos romances *Um cavalheiro de antigamente* e *Ópera dos mortos*, é, na verdade, Pedro Chaves, constitui um grande diferencial na poética de Dourado e um importante dado que não deve passar despercebido pelos estudiosos que pesquisam a sua obra. Por mais que saibamos que ao nos referirmos a Lucas Procópio Honório Cota deveríamos citar Pedro Chaves, optamos por nos referirmos ao patriarca de Autran Dourado pelo nome usual, Lucas Procópio. Afinal, com exceção de Jerônimo e do próprio Pedro Chaves, as demais personagens autranianas não têm conhecimento desse fato.

como elas compreenderão as relações intersubjetivas. Procópio acaba sendo abandonado por sua família enquanto adormecia numa igreja e a reminiscência desse evento só multiplica a mágoa e o ódio que a personagem sente por seus pais. Vendo-se sozinho no mundo e indefeso, recebe a ajuda de um sacristão e, mais tarde, é acolhido por uma moradora da cidade, a qual nunca o aceitou inteiramente como membro da sua família. Por conseguinte, Lucas vive uma infância e uma adolescência regida pelos sentimentos do abandono e da exclusão:

Se vendo sozinho e afogado no negror da noite, gritou mãe, mãe. O apelo angustiado não encontrou resposta, a família o abandonara. A única pergunta mais tarde feita (se lembrava sempre daquela tarde, daquela noite de sofrimento e desespero) foi de caso pensado? [...] Na mais funda escuridão ele gritava inutilmente por ela, ela devia estar longe. À mãe, não perdoaria nunca (DOURADO, 2002, p. 33).

Em *AA*, Thomas Sutpen, ao entrar em contato com um novo espaço geográfico e social, drasticamente toma conhecimento da realidade que o cerca e da real ideologia sulista. O choque com o mundo que a personagem não enxergava ocorre quando o seu pai pede para o jovem, com então quatorze anos, enviar um recado para o seu patrão. Ao chegar na casa-grande, ele é friamente tratado com desprezo pelo avantajado mordomo negro que o impede de entrar pela porta da frente da residência e é imediatamente mandado para a porta dos fundos:

E agora ele estava parado diante daquela porta branca com o preto macaco barrando a passagem e olhando com desprezo para ele em suas roupas de brim pequenas e remendadas e sem sapatos [...] Ele jamais tinha pensado no próprio cabelo ou nas roupas, ou no cabelo ou nas roupas de qualquer pessoa, até que viu aquele preto macaco [...] o preto havia falado com ele, mesmo antes de ter tido tempo de dizer o motivo por que tinha vindo, para nunca mais vir até aquela porta da frente de novo, mas dar a volta pelos fundos (FAULKNER, 2014, p. 215).

Essa cena possui um papel central na trama de Faulkner, visto que é a partir desse momento que Sutpen, exaurido emocionalmente, começa a observar o mundo por meio de outra perspectiva. Nessa esteira, a estrutura social do Velho Sul ganha destaque. A personagem descreve não somente a pobreza e as diferenças presentes na *plantation*, como também as divisões sociais estabelecidas entre os sulistas. De um lado, as diferenças pela cor da pele que separava homens livres dos escravizados; de outro, a questão da propriedade, símbolo máximo de poder e critério de seleção entre os homens brancos.

Ao realizar uma autoanálise, Sutpen percebe que ele pertence a uma classe inferior, a dos brancos pobres, e que até mesmo alguns escravos tinham acesso a

melhores condições de vida quando comparada à miserável situação dos integrantes da sua família. Logo, se anteriormente Sutpen estava cego pela sua inocência, agora adquire consciência da sua total insignificância dentro do modelo sócio-ideológico do Velho Sul. O que verificamos em seguida é a completa eliminação da sua antiga percepção determinista. Visto por um ângulo cronológico, a personagem abandona a sua família, rejeita a imagem do seu pai (pobre, ignorante e alcoólatra) como um modelo a ser seguido, internaliza e estabelece como referência a imagem do poderoso dono da casa-grande e seleciona estratégias para mudar a sua realidade, ou seja, idealiza o desígnio de tornar-se um proprietário de uma *plantation* mais rico do que aquele que fez com que ele acordasse e se desse conta da sua inferioridade.

Nesse caminho, poderíamos interpretar, num primeiro momento, que a personagem de AA figuraria um olhar crítico sobre as injustiças da então configuração social sulista norte-americana. Todavia, não é o que observamos ao considerarmos suas futuras ações. Dessa forma, concordamos com o estudo de John T. Irwin (2003), ao assinalar que o sentimento de vingança que floresce em Sutpen não recai sobre o modo como a sociedade sulista do período pré-Guerra Civil estava organizada. Pelo contrário, seu ressentimento volta-se contra as variadas instâncias que o levaram a pertencer à classe social inferior. Consoante o estudioso:

[...] não vingança contra um sistema no qual os ricos e poderosos podem ofender os pobres e os necessitados, mas contra a vantagem do nascimento que fez com que ele nascesse pobre quando ele deveria ter sido um dos sortudos [...] Sutpen busca se vingar das regras do poder patriarcal por conta da afronta que ele sofreu; ele não tenta demonstrar a injustiça do sistema, mas, sobretudo, apresentar que ele é tão bom quanto qualquer indivíduo do sistema [...] tornando-se mais rico e mais poderoso (IRWIN, 2003, p. 50, [tradução minha]).⁴⁰

Quando investigamos comparativamente Lucas Procópio e Thomas Sutpen após esses momentos de desestabilização interior, os quais desempenham um papel de revelação e melhor entendimento do contexto em que eles estavam inseridos, o que caracteriza a presença de uma epifania, podemos observar que ambas as personagens percorrem rumos distintos.

⁴⁰ No original: “[...] not revenge against a system in which the rich and powerful can affront the poor and powerless but against the luck of birth that made him one of the poor when he should have been one of the rich [...] Sutpen seeks revenge within the rules of patriarchal power for the affront that he suffered; he does not try to show the injustice of the system, but rather to show that he is as good as any man in the system [...] by becoming richer and more powerful” (IRWIN, 2003, p. 50).

No romance autraniano, Lucas canaliza todo o seu ódio e tristeza e dispersa-os em forma de violência física e psicológica contra os mais fracos, sobretudo nos escravos das fazendas onde ele feitorava. Conforme vemos na descrição do narrador:

Não sabia por quê, se tomou de fúria contra os pobres; dos pretos tinha ódio. Daí a trabalhar como feitor nas lavras foi um passo, o seu caminho natural. Tratava os escravos como animais, eles passavam um cortado com ele. A carabina na mão esquerda, o chicote na direita, impunha medo e respeito (DOURADO, 2002, p. 35).

Se, por um lado, no romance *Lucas Procópio* o ex-escravo e inimigo de Lucas, Jerônimo, ressalta os intensos maus-tratos do patriarca Honório Cota por meio dos seus monólogos interiores, afirmando que ele: “Feitorava com ódio, não havia nunca mansidão nos olhos dele. Quando via um escravo todo lanhado, as feridas sangrando, ele ainda por cima jogava salmoura” (DOURADO, 2002, p. 54); por outro, será justamente essa identidade maligna que se perpetuará no caleidoscópio de memórias presentes em *OM*.

Verificamos que as reminiscências do patriarca são pulverizadas em diferentes partes da trama romanesca por meio do relato de dez vozes narrativas, a citar: o narrador-coro, o mestre de obras que restaura o sobrado da família, Quincas Ciríaco, Isaltina, Dona Genu, Rosalina, João Capistrano, Quiquina e sua mãe e, por fim, Juca Passarinho. Todos os discursos apresentados por esse conjunto de personagens possuem a mesma posição sobre os feitos de Lucas, ou seja, a visão de um homem frio e violento. Entretanto, destacamos os relatos da velha e fiel empregada Quiquina e do antigo amigo da família Quincas Ciríaco, devido à riqueza de detalhes relatados em suas reminiscências.

No caso da velha e muda Quiquina, seu monólogo nos remonta às antigas memórias da sua mãe, a qual teve contato direto com Lucas e lhe contava as proezas do seu dono. Caracterizado como um indivíduo “ruim feito cobra” e “alma ruim”, a mera menção ao seu nome e, principalmente, sobre os seus feitos, eram motivos para a escrava pedir proteção divina:

A mãe contava para ela as façanhas de seu Lucas Procópio, fazia o Pelo-Sinal. T’esconjuro [...] A mãe dizia tudo de ruim dele. Escravo com ele era escravo mesmo, tinha intimidade nenhuma, perdão nenhum (DOURADO, 1999, p. 104).

Além da satisfação em castigar seus escravos, Quiquina relata que era comum o antigo dono da sua mãe estuprar suas escravas e, com isso, povoar a sua fazenda de mulatos que recebiam a designação de afilhados. A própria mãe de Quiquina fora vítima da violência sexual de Lucas. No relato abaixo, examinamos que o patriarca se entregava à luxúria, tratava suas vítimas com desprezo e era envolto pela soberba:

A mãe uma vez disse que ele quis fazer à força com ela. Encostou ela no muro, a coisa de fora, rasgou o vestido na fúria. Sem nem ligar se tinha gente vendo, a própria mulher. Ele não ligava pra ninguém, ninguém valia um tostão pra ele. Só ele valia, só ele mandava (DOURADO, 1999, p. 213).

A mesma carga negativa perceptível nos monólogos interiores de Quiquina também é expressa nas lembranças de Quincas Ciríaco, amigo e antigo trabalhador das terras de Honório Cota. Ao longo dos seus relatos, Ciríaco confessa que, durante a infância, era tentado pelo desejo de dar um fim nas ruindades praticadas por Lucas com a ajuda da espingarda do seu pai. Ademais, a personagem diz que é constantemente assombrada pelas lembranças do patriarca e revela um grande medo de que o espírito e a personalidade de Lucas retornassem e incorporassem em João Capistrano, o filho do patriarca:

[...] guardava dentro de si, como um passado que não se esquece, aquele respeito mudo, feito de medo, que a gente tinha de Lucas Procópio Honório Cota. Do seu jeito desabusado, mandão; gritando, estalando o relho no ar (DOURADO, 1999, p. 21).

Torna-se mister salientarmos que a escolha do tempo verbal utilizado pelas distintas personagens ao relatarem as suas impressões sobre os feitos do patriarca Honório Cota contribuem para a justaposição de distintos momentos temporais inseridos no tempo da enunciação da narrativa. Ao optarem pelo uso de verbos que expressam movimento ao invés de estaticidade, assim como o uso de tempos verbais no gerúndio, tais como “devassando”, “negociando”, “gritando”, “trapaceando”, “povoando”, “estalando”, dentre outros, possuem a função de imprimir uma ideia de que as ações passadas rememoradas ainda se encontram em andamento, não concretizadas. Dessa forma, assim como assinala o filósofo Walter Benjamin, as personagens em *OM* são assombradas pelo eco da voz emudecida de Lucas Procópio, fato que acaba caracterizando o tempo presente como sendo um período carregado de estilhaços e ruínas de um passado cruel que insiste em não ser esquecido.

Se o patriarca autraniano usa o seu momento epifânico para se vingar das vicissitudes da sua vida, Thomas Sutpen embarca numa verdadeira odisseia em busca da sua obsessiva ascensão social, e é nesse ponto que a qualidade literária de *AA* se sobressai quando comparada à *OM*. Após longos momentos de reflexão apresentados por intermédio de monólogos interiores, do discurso indireto livre e do fluxo de consciência, Sutpen arquiteta o seu desígnio: tornar-se um imponente membro da sociedade patriarcal que o excluiu e, para isso, precisava adquirir dinheiro, escravos, propriedade, uma notável residência, esposa e filhos para herdarem o seu sobrenome e, por extensão, a tradição aristocrática do Velho Sul. Como pode ser evidenciado no excerto abaixo, após estabelecer as suas metas, o patriarca abandona a sua família e embarca para as Índias Ocidentais, local que, segundo Sutpen, transformava homens pobres que tinham inteligência e coragem em pessoas bem-sucedidas:

Então para enfrentá-los você precisa ter o que eles têm, aquilo que os faz fazer o que o homem faz. Precisa ter terra e pretos e uma bela casa para enfrentá-los [...] Despertou antes do dia clarear e partiu da mesma maneira como fora para a cama: levantando-se do estrado e andando na ponta dos pés para fora da casa. Nunca tornou a ver sua família. E ele foi para as Índias Ocidentais (FAULKNER, 2014, p. 220).

Chegando no Haiti, Sutpen é empregado como capataz de um rico fazendeiro de cana-de-açúcar francês, ajuda a defender as suas propriedades contra uma sangrenta rebelião dos seus escravos, casa-se com a sua filha e os dois dão à luz a um filho, Charles Bon. Até esse ponto do processo narrativo, visualizamos que Sutpen consegue, enfim, alcançar os planos que o fizeram sair dos Estados Unidos e tentar a sorte em terras internacionais, isto é, torna-se um homem rico, dono de escravos, grande proprietário rural e pai de família. Todavia, a revelação de um segredo sobre os antepassados da sua esposa altera os rumos da história e posterga o “cronograma” do patriarca.

Ao longo de uma conversa que Thomas tem com o avô de Quentin, ele confessa ter sido enganado pela família do fazendeiro francês, alegando que ele foi sincero ao falar sobre as suas origens, mas, em contrapartida, não obteve a mesma atitude da família da sua esposa:

[...] obtive a esposa, aceitei-a de boa-fé, sem nenhum segredo sobre mim, e esperava o mesmo deles [...] contudo, deliberadamente **esconderam de mim o único fato que, acredito, sabiam que me teria feito rejeitar toda a questão**, caso contrário não o teriam escondido de mim – um fato do qual

só fiquei sabendo após meu filho nascer (FAULKNER, 2014, p. 243, [grifos nossos]).

Aqui encontramos um dos grandes pontos de interrogação e discussões presentes no romance faulkneriano. Embora saibamos que é Thomas Sutpen quem nomeia o seu filho de Charles Bon, não sabemos, precisamente, o que a família do fazendeiro francês omitiu dele e que só foi descoberto após o nascimento de Charles. Sobre esse fato, encontramos variados estudos que apresentam leituras diversas sobre esse enigma. A pesquisadora Estela Schoenberg (1977, p. 82), por exemplo, aponta que a esposa de Sutpen poderia tê-lo traído com um haitiano ou ter problemas mentais; Dirk (2003, p. 212) discute que o patriarca possa ter observado o bebê, suspeitado sobre a paternidade, questionado sua esposa e sogro e só então descoberto que ele possuía sangue negro; por fim, a leitura crítica de John T. Irwin (2003, p. 52) tematiza que Sutpen tenta se vingar do seu pai, o qual é o responsável por ele ter se dirigido até a casa-grande e ter se encontrado com o mordomo negro que o menosprezou. Dessa forma, consoante as reflexões do estudioso, Sutpen transmite para o seu filho Charles Bon a repetição de uma experiência traumática com a mesma intensidade daquela com a qual ele teve de enfrentar.

Em nossa análise, ao estudarmos as variadas indicações sobre o motivo que fez com que o patriarca abandonasse sua família no Haiti e, associando-as à presença da denominada “Regra da gota de sangue única”⁴¹ que vigorava no tempo em que as ações do romance são narradas, interpretamos que Sutpen tenha descoberto a presença de algum ancestral negro ou a não pureza do sangue da sua esposa e tenha, então, decidido abandonar sua família no Haiti e praticamente todos os bens materiais adquiridos com o contrato matrimonial (Sutpen deixa a ilha apenas com os vinte escravos que aparecem em Jefferson).

As conclusões da nossa leitura crítica são reforçadas quando investigamos o conteúdo apresentado no oitavo capítulo da trama. De acordo com as várias

⁴¹ Em seu livro *Uma gota de sangue: história do pensamento racial* (2009), Demétrio Magnoli apresenta-nos uma densa leitura sociológica sobre o tema da política das raças, percorrendo um período de mais de duzentos anos para descrever os momentos da invenção e da reinvenção do pensamento racial. Ao focalizar o passado e os conflitos raciais presentes nos Estados Unidos, Magnoli explica como funcionavam as leis segregacionistas e as leis antimiscigenação. É nesse caminho que encontramos a chamada *One drop rule* ou “regra da gota de sangue única” a qual afirmava que se algum antepassado ou indivíduo possuísse “uma única gota de sangue não branco contaminava irremediavelmente seu portador, excluindo-o da raça branca” (MAGNOLI, 2009, p. 110). As reflexões apontadas pelo sociólogo nos ajudam a melhor compreender a rápida decisão tomadas por Thomas Sutpen em abandonar a sua primeira esposa, assim como o medo que as demais personagens expressam a respeito da miscigenação.

explicações de Quentin Compson e Shreve McCannon, que assumem a narrativa na tentativa de reformulação e preenchimento dos vazios deixados pelos demais narradores, Sutpen revela que abandonou Charles Bon por ele ter sangue não puro correndo em suas veias:

O pai da mãe dele me disse que a mãe dela tinha sido uma espanhola. Eu acreditei nele; foi só depois que ele nasceu que descobri que sua mãe tinha sangue negro (FAULKNER, 2014, p. 324).

Na mesma esteira de pensamento, temos que levar em consideração que, se o projeto do patriarca de Faulkner consistia em ser aceito pelos padrões pautados pela sociedade aristocrática do Velho Sul, a simples dúvida sobre a presença de sangue negro correndo entre seus descendentes já se tornaria uma ameaça para o estabelecimento do seu projeto pessoal de construir uma dinastia que atendesse a todos os pré-requisitos exigidos por aquela seletiva sociedade patriarcal. Assim, após abandonar sua família no Haiti, Sutpen recomeça, pela segunda vez, o seu plano, só que agora em solo norte-americano e utilizando como degraus para a sua ascensão social a família de Rosa Coldfield. As mesmas características do projeto anterior são apresentadas: ele adquire capital, escravos, comprando índio Chickasaw as terras localizadas a doze milhas da cidade de Jefferson, constrói a imponente Centena de Sutpen, casa-se rapidamente com a irmã de Rosa, Ellen Coldfield e tem dois filhos: Judith e Henry.

O sucesso e a riqueza adquirida por Sutpen durante essa sua fase áurea é tanta que impressiona os moradores do condado de Yoknapatawpha. O mais importante é que ele, enfim, é aceito pela sociedade que anteriormente o desprezava:

Era o maior proprietário rural individual e fazendeiro de algodão do condado agora, feito alcançado através da mesma tática que usara para construir a sua casa – o mesmo esforço incansável e obstinado [...] Mas era aceito; obviamente possuía dinheiro demais agora para ser rejeitado ou mesmo seriamente incomodado [...] fez sua plantação funcionar sem problemas (FAULKNER, 2014, p. 65).

Assim como Thomas Sutpen, Lucas Procópio também apresenta um período de grande ascensão na sua Fazenda do Encantado. Tornando-se um dos fazendeiros mais influentes do Sul de Minas Gerais, o patriarca autraniano também gera dois descendentes com sua esposa Isaltina, as crianças Teresa e João Capistrano, e atribui o seu sucesso nos negócios a sua “vontade, da gana de ser, da

coragem, da ousadia, da sorte, do destino, do sopro do demo!” (DOURADO, 2002, p. 132). Nesse prisma, o narrador heterodiegético da narrativa *Lucas Procópio* nos informa acerca dos lucros no empreendimento do patriarca:

O café em alta, ele ganhou muito dinheiro. Com esse dinheiro comprou na bacia das almas dois sítios vizinhos e abriu nas suas ondulações as covas para as plantinhas que formariam mais tarde a geometria monótona dos cafezais (DOURADO, 2002, p. 135).

Embora seja possível observarmos que os dois patriarcas, até esse ponto das tramas romanescas, tenham conseguido construir dois poderosos impérios e concretizar seus planos, essa situação estável é rapidamente desmantelada. Os erros ou consequências das suas ações cometidas no passado retornam para o presente como destroços ou fantasmagorias; envolvem Thomas e Lucas e os direcionam a sua progressiva deterioração e ao seu trágico destino. No caso do patriarca autraniano, após o nascimento dos seus filhos, dos bons resultados nas suas plantações de café e da sua entrada no domínio político da elite agrária mineira no período da República Velha, Lucas Procópio muda consideravelmente de personalidade. Se anteriormente ele era visto como uma ameaça, agora, como sublinha o narrador:

O seu passado brumoso, cheio de lendas e suspeitas, que fazia dele um homem temido e temível, parecia esquecido, apenas motivo de lendas e velhas rumações. Quem o conhecia agora dificilmente acreditava estar ali um homem cuja dureza primitiva era motivo de desconfiança e temor de todos que tinham que tratar com ele (DOURADO, 2002, p. 188).

Tal situação muda quando o seu antigo inimigo Jerônimo o avista e dispara contra Lucas. Na troca de tiros entre os dois rivais, o patriarca é gravemente ferido, mas consegue assassinar Jerônimo. Com a saúde muito debilitada em decorrência dos ferimentos do tiroteio, Lucas morre tempos depois, “sofrendo uma agonia lenta e dolorosa” (DOURADO, 2002, p. 188).

É justamente essa explicação que acaba sendo suprimida e fica em aberto em *OM*. Em toda a narrativa, observamos apenas duas menções à trágica morte de Lucas Procópio: a primeira é expressa pela mãe de Quiquina, que apenas nos informa que o patriarca “morreu de tiro não, foi de morte morrida” (DOURADO, 1999, p. 103), revelação esta de caráter dúbio, pois, por intermédio do conteúdo exposto, podemos interpretar que Lucas possa ter morrido ou devido a sua idade avançada e por complicações em sua saúde, ou pelas complicações resultantes do ferimento

causado pela bala. Logo, o rápido discurso da personagem, o qual deveria fornecer informações confiáveis, acaba deixando em suspenso e fomentando dúvidas a respeito das causas do falecimento do líder Honório Cota. A segunda menção é apresentada por Quiquina, que rememora os momentos nos quais o patriarca agonizava e insistia em não se dar por vencido pela morte. A única explicação fornecida pela personagem é a de que Lucas encontrava-se naquela situação crítica devido às inúmeras ruindades e pecados praticados ao longo da sua vida.

Ao transferirmos nosso foco de atenção para a ruína de Thomas Sutpen, examinamos que o seu declínio, apesar de conter alguns traços em comum com o destino de Lucas Procópio, é dramatizado em *AA* de forma mais complexa quando comparada com a representada pelo patriarca mineiro. A tranquilidade de Sutpen acaba quando seu filho Henry, estudante da Universidade do Mississippi, retorna para casa para comemorar o Natal acompanhado de Charles Bon. Desconfiado de que o amigo de Henry fosse o filho que ele abandonara no Haiti, Sutpen misteriosamente viaja para New Orleans e descobre os segredos de Charles.

A situação do patriarca se agrava quando ele descobre que, na terceira vez em que Charles Bon visita a Centena de Sutpen, ele fica noivo da sua filha Judith. É nesse ponto que o romance faulkneriano faz uso das mais variadas técnicas narrativas para dificultar o entendimento das próximas ações apresentadas no romance. Para melhor compreendermos esse episódio, analisemos atentamente os três excertos abaixo narrados por focalizações distintas — o primeiro, pela percepção do Sr. Compson, o segundo, pelo olhar de Quentin Compson, e o terceiro, pela perspectiva de Shreve McCannon:

E então, **alguma coisa** aconteceu. **Ninguém** soube o quê: se **alguma coisa** entre Henry e Bon de um lado e Judith do outro, **ou** entre os três jovens de um lado e os pais do outro [...] e **ninguém** conseguiu saber de nada pelo rosto **ou** ações **ou** comportamentos de Sutpen [...] a história chegou pelos negros: houve uma briga entre o filho e o pai, e que Henry tinha abjurado formalmente seu pai e **renunciado** o seu **direito de primogenitura** e ao teto sob o qual ele havia nascido (FAULKNER, 2014, p. 71, [grifos nossos]).

[...] chegou o Natal seguinte e Henry e Bon vieram para a Centena de Sutpen de novo e agora Sutpen viu que **não tinha mais remédio para aquilo**, que Judith estava apaixonada por Bon [...] Assim, **parece** que ele mandou chamar Henry naquela véspera de Natal um pouco antes da hora de jantar (meu pai disse que a essa altura, **talvez**, depois da sua **viagem a New Orleans** [...] ele houvesse enfim aprendido o suficiente sobre as mulheres [...] e contou a Henry. E ele **sabia o que Henry diria**, e Henry o disse e ele aceitou a mentira do filho e Henry soube, por seu pai aceitar a

mentira, que o que o pai tinha lhe contado era verdade [...] (Sutpen) **provavelmente sabia o que Henry faria** também e contava que **Henry fosse fazê-lo** [...] E Henry **o fez**. E ele (Sutpen) **provavelmente** sabia o que Henry faria em seguida também (FAULKNER, 2014, p. 247-248, [grifos nossos]).

O velho não se moveu e desta vez Henry não disse '**Mentira**', disse '**Não é verdade**' e o velho disse 'Pergunte a ele. Pergunte a Charles, então' e Henry soube que fora aquilo que o pai quisera dizer desde o início, e que fora aquilo que ele próprio quisera dizer quando acusou o pai de mentir, porque o que **o velho disse não foi só 'Ele é o seu irmão', mas 'Ele sabia o tempo todo que é seu irmão e de sua irmã'**. Mas Bon não sabia (FAULKNER, 2014, p. 271, [grifos nossos]).

Ao estabelecermos uma leitura comparativa entre as três versões acima, cujo objetivo central é tentar relatar o momento em que Thomas tenta convencer Henry a evitar o futuro casamento de Judith e Charles, podemos apontar algumas considerações que exercem um acentuado impacto na interpretação do romance. A primeira característica que se sobressai é a multiplicidade do uso dos advérbios “talvez” e “provavelmente”, do verbo “parecer”, bem como a ênfase dada ao uso do pronome indefinido “ninguém” e de orações coordenadas sindéticas alternativas, as quais exprimem fatos que se alternam ou se excluem, uma riqueza de recursos linguísticos utilizados no primeiro e no segundo excerto para indicar a aura de incerteza e leve possibilidade de realização sobre o que, realmente, ocorreu na conversa entre Sutpen e Henry na biblioteca da Centena de Sutpen naquela dramática noite de Natal.

O segundo ponto a ser mencionado é que ao longo da perspectiva de Quentin, sabemos mais informações acerca da ida do patriarca para New Orleans e, nesse ponto, duas possibilidades de leitura aparecem. De um lado, Sutpen pode ter chegado na cidade e descoberto que Charles tinha uma amante negra oitavona e um filho um dezesseis avos negro; de outro, ele poderia ter descoberto que o amigo de Henry realmente era o seu filho renegado do Haiti e, dessa forma, seria o seu dever evitar o incesto e, sobretudo, a futura prática da miscigenação.

Todavia, uma dúvida que permanece é o porquê de Sutpen não compartilhar com os demais membros do seu clã as suas dúvidas e suspeitas relacionadas a Charles e qual seria o motivo do patriarca jogar esse fardo do seu passado sobre os ombros do seu filho. Nossa leitura é a de que, como Sutpen tenta obsessivamente esconder o seu passado, tal qual demonstramos anteriormente, ele opta por evitar que a sua nova família tenha conhecimento do seu passado e dos seus erros, isto é,

que estivera no Haiti, fora enganado por uma possível mestiça e, sobretudo, tivera um filho com ela. Em relação ao segundo questionamento, examinamos que o egoísmo e a frieza com que o patriarca estabelece suas relações intersubjetivas com seus filhos fazem com que ele escolha Henry para a missão de restaurar a sua tranquilidade e livrá-lo dos fantasmas do passado que insistem em assombrá-lo. Dessa forma, Sutpen, assim como uma marionete, manipula psicologicamente o seu filho com a intenção de fazer com que ele pratique o fratricídio. Premeditando todos os seus atos, o patriarca baseia-se no pressuposto de que Henry, por ter nascido e crescido dentro dos valores e do código de honra sulista, não suportará conviver com a ideia de que sua própria irmã irá se casar com o seu meio-irmão e que estará à mercê da miscigenação.

No terceiro fragmento, analisamos que o patriarca, além de informar ao seu filho que Charles Bon é seu irmão, também ressalta que Charles está concretizando uma vingança. A resolução desse drama familiar é adiada devido à eclosão da Guerra Civil Americana e concretiza-se com o fim do confronto e o assassinato de Charles Bon na entrada da Centena de Sutpen por Henry.

Nessa esteira, o conflito armado e a conseqüente derrota dos estados sulistas não somente exercem o papel de intensificar o drama protagonizado entre os dois irmãos, como também funciona como uma alegoria da ascensão e queda do patriarca faulkneriano. Sutpen, na condição de coronel, participa do conflito coordenando as tropas sulistas juntamente com o ilustre coronel Sartoris, defendendo a honra, as tradições e a permanência de um sistema econômico baseado na agricultura e na mão-de-obra escrava. Ao retornar para o condado de Yoknapatawpha, derrotado e desiludido com o desfecho do confronto, o patriarca se depara com uma realidade completamente distinta daquela anterior à guerra: todos os seus escravos haviam fugido, suas plantações encontravam-se devastadas, sua casa se deteriorando; e descobre não só que sua esposa faleceu, mas também que Henry, após cometer o fratricídio, havia fugido, findando, desse modo, a possibilidade de continuação do seu projeto devido à falta de um herdeiro.

Assim como a versão apresentada pelo Sr. Compson para descrever a chegada de Sutpen na cidade, Rosa Coldfield relata o instante em que o patriarca retorna da guerra. Com efeito, se na primeira apresentação de Sutpen tínhamos a exibição de uma personagem que remontava à figura dos cavaleiros medievais,

agora a atenção recai sobre os efeitos corrosivos da passagem do tempo sobre a fisionomia do patriarca:

E então, certa tarde de janeiro, Thomas Sutpen volta para casa [...] o mesmo rosto que eu tinha visto da última vez, somente um pouco mais magro, os mesmos olhos implacáveis, o cabelo um pouco grisalho agora (FAULKNER, 2014, p. 147).

Além disso, torna-se interessante também observarmos que, durante a sua volta, o romance apresenta a reconfiguração social da sociedade sulista. Sutpen, antes um grande proprietário rural e pertencente à aristocracia, agora encontra-se não apenas na mesma posição desprivilegiada que o fez partir para o Haiti em busca de fortuna, como também abre uma pequena loja de utensílios rurais com o branco pobre e ex-funcionário Wash Jones. Juntos, trabalham para uma clientela majoritariamente formada por ex-escravos. Por conseguinte, o romance expõe, de forma irônica, a derrocada do Velho Sul e o florescimento do chamado Novo Sul, capitalista, urbano e industrial.

Tendo plena consciência do implacável processo da passagem do tempo e percebendo que a concretização do seu projeto corria perigo devido a sua idade avançada, o patriarca, agora pela terceira vez, recomeça o seu projeto. No desespero de não desperdiçar o pouco tempo que ainda lhe restava, Sutpen propõe Rosa Coldfield em casamento, mas que ele só se realizaria se ela lhe concedesse um herdeiro homem. Tal proposta é vista como uma afronta por Rosa, que decide deixar a Centena de Sutpen.

Nesse sentido, podemos alinhar esse comportamento compulsivo, demonstrado pela personagem ao tentar repetidas vezes concretizar o seu desígnio, dentro das proposições desenvolvidas por Sigmund Freud (1996), o qual apresenta-nos considerações a respeito da compulsão à repetição. Conforme vimos anteriormente, se por um lado o psicanalista tematiza que todos nós estamos suscetíveis a repetirmos atitudes e comportamentos já vividos ou expressos anteriormente de forma inconsciente, verificamos que no caso de Sutpen acontece o contrário, já que é possível determinar que ele possui plena consciência da sua compulsão obsessiva em tentar cumprir o seu projeto com êxito e, com isso, redefinir o rumo da sua vida, não se deixando submeter às forças do destino. Entretanto, o que de fato ele não se dá conta é que essa sua compulsão à repetição acaba funcionando como um catalisador da sua autodestruição, ou seja, reverbera-se aqui

uma “consciência” com traços irônicos, visto que quanto mais ele se torna consciente da necessidade de fugir do seu destino, mais se deixa arrastar por ele.

Dessa forma, pela quarta e última vez, o patriarca recomeça o seu projeto. Apesar da sua idade já avançada, ele seduz Milly, a neta de Wash Jones. Engravidada a moça e, assim como fez com Charles Bon, Sutpen também renega o filho recém-nascido, mas agora pela justificativa do bebê ser do sexo feminino. Ao ouvir o desprezo com que Sutpen trata a sua neta ao dizer “Bom, Milly, pena que você não seja uma égua também. Aí eu poderia lhe dar uma baia decente no estábulo” (FAULKNER, 2014, p. 262), Jones, tomado pelo ódio, perde o controle das suas atitudes e degola sua neta e a criança recém-nascida. Em seguida, com o auxílio de uma foice, põe fim à trágica história de Sutpen e suicida-se logo em seguida. Nesse sombrio desfecho do romance, analisamos que, ironicamente, Thomas Sutpen é literalmente derrotado por uma personagem que refletia o que ele era na sua infância e o fez embarcar na sua viagem em busca da concretização do seu projeto pessoal, ou seja, um branco pobre e ignorante.

Consequentemente, observamos que tanto na narrativa de Faulkner quanto na de Dourado temos a representação de obras com caráter cíclico ao examinarmos o desfecho dos patriarcas. Nesse ciclo retroalimentado pelo ódio, pela vingança, pela violência e pela morte, verificamos que ambos são assassinados pelo que eles mais temiam se tornar ou menosprezavam: no caso de Sutpen, ser um branco pobre e insignificante; no caso de Lucas, a sua intensa abominação pelos negros.

Em suma, podemos afirmar que, na análise a respeito da gênese da maldição hereditária de Thomas Sutpen e Lucas Procópio, ambos são derrotados pelos fantasmas do passado que retornam ao tempo presente em busca de vingança. No caso da personagem de Faulkner, é Charles Bon quem altera os planos do patriarca norte-americano, já no romance de Dourado, Jerônimo ressurgiu do passado e pôe fim aos mandos e desmandos do patriarca mineiro.

Nesse caminho, se o papel desempenhado pelo ancestral fundador de uma dinastia é o de funcionar como um modelo a ser seguido pelos seus descendentes, observamos que tanto a família Sutpen quanto a Honório Cota possuem como pilares de sustentação a presença de patriarcas que, de formas distintas, conseguiram transcender variadas limitações impostas ao longo das suas vidas e que representam modelos genuínos não apenas do padrão masculino exigido pelo modelo patriarcal, mas também dos valores sociais, éticos e morais que vigoravam

no final do século XIX e início do século XX, ou seja, a figuração paterna como um indivíduo autoritário, destemido e de personalidade forte. Todavia, se essas características constituem os pilares dessas duas famílias, a insensibilidade, o ódio e a sede por vingança figuram como os seus alicerces.

Compreendemos, portanto, que a ascensão e a queda de Thomas Sutpen e Lucas Procópio nos dois romances funcionam como uma metáfora que nos auxilia na revisão crítica da história do Velho Sul americano e de Minas Gerais. Na trajetória das duas personagens desvela-se um olhar crítico sobre o estabelecimento de impérios econômicos construídos às custas da escravidão, da violência, do racismo e de uma exploração sem limites, bem como a denúncia de uma estrutura social petrificada regida pelo signo do poder e da dominação. Assim, juntamente com a queda dos impérios construídos pelos dois patriarcas, segue-se a decadência econômica, social, ética e moral de uma velha ordem dominante e de toda a região que serve de pano de fundo para os romances.

No próximo subcapítulo, nossa atenção incidirá predominantemente sobre os dramas protagonizados pelos filhos dessas duas figuras lendárias, os quais, conforme veremos, parecem ter herdado os pecados cometidos pelos seus pais.

3.2 Henry, Judith e João Capistrano: a segunda geração e a sina da transmissão transgeracional

*Fantasma: Sou o espírito de teu pai
Condenado, por um certo tempo, a vagar pela noite [...] Até que os crimes cometidos em meus tempos de vida Tenham sido purgados, se transformando em cinza.
Hamlet – William Shakespeare⁴²*

Em *Hamlet*, famosa tragédia escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1616), temos a presença de um protagonista, que dá nome à peça, com elevada profundidade psicológica e que, no desenvolver da trama, dramatiza a tensão entre o despertar da consciência de si e as variadas angústias e dúvidas que caracterizam a condição humana. Entre os diversos conflitos presentes nessa peça, tais como a questão política envolvida na sucessão do trono dinamarquês e, na visão freudiana, o Complexo de Édipo, interpretado pela rainha

⁴² SHAKESPEARE, 2013, p. 35, ato I, cena V.

Gertrudes e seu filho Hamlet, um merece destaque e atenção especial: a forte influência que o pai de Hamlet, o antigo rei da Dinamarca, mesmo morto, exerce sobre o seu filho. Na obsessiva busca por vingança exigida pelo espírito do seu pai, o príncipe da Dinamarca acaba concretizando o desejo ou maldição paterna. No entanto, na realização dessa tarefa, não somente ele é tragicamente conduzido à morte, como também todos a sua volta. Tal motivo não é exclusividade do protagonista. Laertes, filho de Polônio, e o príncipe da Noruega, o jovem Fortimbrás, também possuem os seus destinos entrelaçados pelo legado deixado por seus pais.

A influência paterna e a perpetuação das suas memórias, representadas simbolicamente pela figura do fantasma do rei na peça shakespeariana, também se fazem presentes nos romances de William Faulkner e Autran Dourado. Nelas, os filhos dos patriarcas são assombrados pelos erros e ações cometidas pelos seus pais e fortemente afetados pela sina da transmissão transgeracional. Os filhos de Thomas Sutpen e Lucas Procópio, a citar, Henry Sutpen, Judith Sutpen e João Capistrano Honório Cota⁴³, ganharão um destaque especial na presente análise, cujo foco será examinar de que forma os herdeiros são representados nas narrativas, onde procuraremos sublinhar as relações intersubjetivas entre pais e filhos e analisar as transmissões de padrões comportamentais e suas respectivas consequências.

Um dos primeiros pontos que chamam a atenção ao longo da leitura de *AA* e *OM* é o modo similar como as duas narrativas descrevem os três herdeiros no intuito de ressaltar os estreitos laços consanguíneos entre pais e filhos. No romance de Faulkner, logo no início da obra, Rosa Coldfield frisa que os dois herdeiros de Sutpen foram criados sem qualquer carinho e que tanto Henry quanto Judith eram “duas crianças condenadas” (FAULKNER, 2014, p. 15) e, mais adiante na obra, em um longo monólogo interior, a mesma personagem volta a afirmar que o patriarca havia “*gerado duas crianças meio fantasmas*” (FAULKNER, 2014, p. 154, grifos do autor). A ênfase em descrever as duas crianças de forma marcadamente pessimista, pelo uso metafórico da figura do fantasma e da ênfase em salientar que os dois

⁴³ Conforme verificamos nos romances, a segunda geração inclui um número maior de integrantes. Além dos três filhos citados, faltam a filha de Lucas, Teresa Honório Cota, e, do lado de Thomas, a afro-americana Clytemnestra e Charles Bon. A exclusão de Teresa deu-se pelo fato da personagem não aparecer em *OM*. Já no caso de *AA*, não incluímos Clytie e Charles Bon por eles não serem tratados como filhos legítimos e não usufruírem dos mesmos direitos de Henry e Judith Sutpen. Por conseguinte, optamos por trazer para a presente discussão apenas as personagens que são oficialmente tratados como herdeiros dos patriarcas.

herdeiros eram amaldiçoados, recai sobre o fato deles serem vistos como “réplicas em miniatura” do pai e, tal como suas cópias, carregam e lembram a personalidade e os traços físicos do patriarca. Ademais, essa repetição em caracterizá-los como “condenados” e “fantasmas” também atua como uma prolepse no romance, antecipando o trágico desfecho dos dois irmãos.

No seguinte excerto, podemos observar como Judith e Henry apresentam características provindas em parte de Ellen Coldfield, a mãe, em parte de Thomas Sutpen, o pai, o que parece, num primeiro momento, não causar nenhum estranhamento. No entanto, ao analisarmos o trecho em apreço com maior atenção, notamos que o menino e a menina começam a apontar pequenas disparidades, as quais terão eminente influência na caracterização das suas personalidades:

Judith, já mais alta do que Ellen, e Henry, embora não tão alto para seus dezesseis anos quanto Judith para os seus quatorze, mas prometendo algum dia ficar na mesma estatura do pai [...] Judith com os cabelos da mãe e os olhos do pai e Henry com o cabelo a meio caminho entre o vermelho do pai e o preto da mãe, e olhos de um mel escuro e brilhante (FAULKNER, 2014, p. 59).

Tendo por base os simbolismos tanto do cabelo, o qual pode vir a representar força, virilidade e personalidade, como do olho, interpretado como o símbolo da percepção intelectual, verificamos que, na descrição de Judith, há o estabelecimento do equilíbrio entre a força e a personalidade da sua mãe com o modo de pensar, frio e calculista do seu pai, o que a torna uma personagem, por um lado, sensível, bondosa, sonhadora e romântica, e, de outro, paradoxalmente, fria e com grandes dificuldades em demonstrar seus sentimentos. Já no caso do seu irmão, a situação é completamente oposta. Observamos que Henry aponta um desequilíbrio entre os atributos adquiridos da sua mãe e do seu pai. Pela forma como o narrador descreve o seu cabelo, olhos e suas tonalidades, depreendemos que, por manifestar uma desordenada união entre a personalidade materna e o intelecto paterno, Henry assume uma identidade completamente fragmentada, tornando-se uma personagem frágil e vulnerável.

Ao contrário da sua irmã, Henry situa-se no terreno das promessas e do “vir a ser”, nunca da completude e da estabilidade. Com efeito, além dos seus transtornos internos, ele também é alvo das projeções das expectativas familiares. Interessante perceber que a ênfase na sua fragilidade e delicadeza não condizem com o estereótipo esperado de um herdeiro e membro de uma sociedade aristocrática

imersa numa ideologia patriarcal, a qual assegurava a presença de uma identidade masculina constituída pelo poder, pela virilidade, pela força e pela dominação.

Embora apresentando algumas particularidades em comparação às descrições dos herdeiros Sutpen, a construção dos traços físicos e psicológicos de João Capistrano em *OM* também é elaborada pelo cotejo com as características dos seus pais.

Ao contrário da primeira descrição do seu pai que, conforme vimos anteriormente, gerava um campo lexical negativo que exprimia a sua fama de ser um homem ríspido e de personalidade forte, são algumas características que, num primeiro momento, não são refletidas no seu filho. O uso de designantes como “homem sério”, “reservado” e “cumpridor” servem como intensificadores da sua disparidade com Lucas Procópio, fato este que assegura a representação do filho como a antítese do pai. No seguinte trecho, narrado sob o ponto de vista do narrador-coro, observamos não só a ênfase em avantajar o caráter nobre e o orgulho que a cidade de Duas Pontes sentia por João Capistrano, como também o estabelecimento comparativo entre o herdeiro Honório Cota e as façanhas protagonizadas pelas personagens das novelas de cavalaria *Amadis de Gaula* (1508), de Garcia Rodrigues de Montalvo, e *Palmeirim de Inglaterra* (1541), de Francisco de Moraes:

Desde longe a gente adivinhava ele vindo: alto, magro, descarnado, como uma ave pernalta de grande porte [...] dava sempre a impressão de uma grande e poderosa figura [...] Quando montado [...] no cavalo branco ajaezado de couro trabalhado e prata, aí então sim era a grande, imponente figura, que enchia as vistas. Parecia um daqueles cavaleiros antigos, fugidos do Amadis de Gaula ou do Palmeirim (DOURADO, 1999, p. 19-20).

As notáveis qualidades de João Capistrano sinalizadas pela sua semelhança a uma grandiosa ave, assim como a repetição em frisar o seu caráter nobre pelo uso dos designantes “grande” e “imponente figura” despertam a curiosidade dos moradores mais antigos da cidade, os quais não poupam esforços em alegar que o herdeiro Honório Cota em nada se parecia com a figura sombria do seu pai.

A resposta a esse abismo entre o pai e o filho vem dos traços herdados da matriarca da família, dona Isaltina, bem como a criação e as atitudes tomadas por ela ao assumir a tarefa de educar e, aos poucos, apagar os vestígios do caráter paterno que afloravam no seu filho. Mesmo antes da morte de Lucas Procópio (João Capistrano tinha apenas dez anos quando seu pai faleceu) Isaltina já havia

começado a dedicar-se à tarefa de “amansar no filho a natureza bruta do pai, dar-lhe modos, postura de gente” (DOURADO, 1999, p. 23). Para tanto, sua mãe lhe apresenta os livros, a cultura e a sabedoria, no intuito de equiparar seu filho ao *status* social e intelectual do seu falecido pai e irmãos, os quais trabalhavam na Corte durante o apogeu do período do Império e num momento anterior ao declínio aurífero de Minas Gerais.

No monólogo interior de Isaltina, a matriarca pontua que, mesmo quando Lucas Procópio era vivo, João Capistrano não possuía uma relação próxima com o pai, fato este que veio a facilitar a execução do seu projeto de reconstrução identitária do filho. Segundo ela: “[...] João Capistrano sempre se mostrou arredo, não gostava mesmo de acompanhar o pai, só ia atrás dele quando ele gritava” e acrescenta que desejava: “fazer dele um homem assim como seu pai e seus irmãos, que viveram na Corte, o pai sério e delicado que tinha sido deputado na Constituinte do Império, morrendo quase venerado” (DOURADO, 1999, p. 23).

Nesse momento da narrativa, torna-se necessário analisarmos com maior atenção duas observações extraídas do monólogo de Isaltina. A primeira reside na concretização do plano da matriarca em abrandar os traços de Lucas Procópio no seu filho. Com isso, o herdeiro Honório Cota acaba solidificando sua identidade com os valores e tradições pautadas no mundo materialista da então nobre aristocracia rural mineira. Todavia, as ações executadas por Isaltina servem apenas para amenizar a carga comportamental que o filho possuía de Lucas Procópio. Relatos como a da personagem Quincas Ciríaco, que afirma que “João Capistrano deve ter enterrado o pai bem escondido no fundo da alma” (DOURADO, 1999, p. 22), assim como a sua impressão de que o herdeiro “tinha nos olhos a tristeza macerada de homem que luta com as sombras” (DOURADO, 1999, p. 23) sugerem a figuração de uma personagem imersa num constante conflito subjetivo travado entre a herança de polidez, luz e conhecimento transmitida pela mãe e os resquícios mnemônicos de rispidez, trevas e ignorância recebidos do seu pai, os quais parecem adquirir cada vez mais força para aflorarem na personagem.

O segundo ponto a ser verificado é que Isaltina, ao tentar livrar o seu filho do fantasma de Lucas Procópio, acaba, acidentalmente, iniciando o processo de destruição de João Capistrano e da decadência da sua família. Conforme o romance progride, vai-se desenhando a figura de um herdeiro Honório Cota com uma identidade regida por valores e tradições petrificadas e arcaicas que não se

atualizaram diante das transformações socioeconômicas pelas quais passou a sociedade mineira, bem como uma forte tendência da personagem em repetir os feitos dos seus antepassados.

Sob esse aspecto, a relação dialógica entre os herdeiros Sutpen e Honório Cota, mais especificamente Henry e João Capistrano, estreitam-se ao lançarmos um olhar sobre a ligação entre eles e seus avós. No caso de João Capistrano, examinamos que ele procura dar continuidade e intensificar o legado político do seu avô Cristino de Almeida Sales, o Barão de Datas. Nesse sentido, conforme o conteúdo expresso pelo narrador heterodiegético, que nos apresenta os pensamentos íntimos da personagem, observamos que, ao decidir candidatar-se a um cargo político na cidade de Duas Pontes, João Capistrano já “Se via presidente da Câmara, deputado, quem sabe senador [...] tinha grandes ideias para o Brasil. Se encarnava no avô, se via fazendo longos discursos na Assembleia Constituinte do Império” e prossegue reiterando seu desejo de seguir os passos do avô ao pontuar que: “Ele, João Capistrano Honório Cota, era agora o deputado Cristino Sales” (DOURADO, 1999, p. 33).

Constatamos nos excertos acima a presença de uma vigorosa energia exteriorizada pelos pensamentos da personagem, verificados não somente pela gradação da sua aspiração política, passando de deputado, presidente da Câmara até chegar ao cargo de senador, como também pela perceptível intenção de metamorfosear-se na figura do seu avô. Diante dessa ambição manifestada por João Capistrano, torna-se importante destacarmos que, conforme apresentado no romance *Lucas Procópio* (2002) e, provavelmente, omitido intencionalmente por Isaltina em *OM*, o avô de João Capistrano, ao contrário da figura nobre e poderosa construída por sua mãe, não possui um passado tão inspirador como seu neto imagina. Após abandonar a carreira política e perder o controle administrativo das suas propriedades, Cristino Sales acaba conduzindo a então renomada família Almeida Sales à ruína. Conseqüentemente, na compulsão em repetir os feitos do seu avô, o mesmo destino trágico é protagonizado pelo seu neto.

Algo muito semelhante também é expresso em *AA*. Na passagem abaixo, narrada pela perspectiva do Sr. Compson, examinamos que, ao contrário de Judith, cujo caráter e personalidade são atribuídos a Thomas Sutpen, Henry, além de caracterizado como um indivíduo que apresenta um desequilíbrio entre as qualidades

herdadas da sua mãe e do seu pai, também sente o impacto da transmissão do comportamento e dos padrões morais de Goodhue Coldfield, seu avô.

Judith [...] aquela que dos dois filhos era a Sutpen com o implacável código dos Sutpen de tomar o que queria desde que tivesse força suficiente, já que Henry era o Coldfield, com o amontoado de moral e regras dos Coldfield sobre o que é certo e errado (FAULKNER, 2014, p. 110).

Longe de representar um ponto de referência para o seu desequilíbrio identitário, a moral e as rígidas regras transmitidas pelo avô de Henry, assim como no caso de João Capistrano, também exercem influência nas suas atitudes e autoquestionamentos. A narrativa apresenta Goodhue Coldfield como um comerciante e um voluntário de uma Igreja Metodista, além de ser um homem íntegro e símbolo da moral puritana. Ao testemunhar o Velho Sul desmoronar e levar consigo toda a nobreza, a tradição e os códigos sulistas no desenrolar da Guerra Civil Americana, ele resolve encerrar-se no sótão de sua casa e, recusando água e alimentos, morre dias depois, destruído pelos seus próprios ideais e transformando sua casa em seu próprio túmulo. O “amontoado de moral e regras” que unem Henry ao seu avô possuem o efeito de direcioná-lo ao mesmo fim trágico protagonizado por Goodhue Coldfield, fato este sinalizado desde o instante em que o herdeiro Sutpen começa a tomar conhecimento da incompatibilidade entre a sua individualidade e a rigidez dos princípios norteadores da sociedade sulista, à qual pertencia.

Diante das análises acima, torna-se possível relacionarmos o comportamento manifesto pelos três herdeiros às reflexões de Penso, Costa e Ribeiro (2008) e Walter Benjamin (2012; 2013). Conforme vimos anteriormente, os indivíduos que fazem parte de um grupo familiar sofrem as influências de um forte conteúdo cultural transmitido de geração em geração, deixando vestígios, rastros, ruínas nos descendentes, os quais possuem a força de reverberarem-se no tempo presente. Como vemos, Judith, Henry e João Capistrano vivem sob as marcas transgeracionais dos seus ancestrais. Os três dramatizam as complexas relações que integram o sistema das relações familiares, a notada influência dos pais e antepassados na subjetividade dos filhos e, por fim, um descompasso entre o passado e o presente. Por conseguinte, através dos três herdeiros, temos a presença de um tempo histórico que prima não pelo não isolamento, mas pela união dos dois períodos temporais.

Nesse prisma, depreendemos que o destino e o modo de pensar e agir de João Capistrano, em *OM*, e dos irmãos Henry e Judith Sutpen, em *AA*, são condicionados não somente pela mistura das qualidades de dona Isaltina, Lucas Procópio, Ellen e Thomas Sutpen, mas também pelo legado dos seus avós Cristino de Almeida Sales e Goodhue Coldfield. Assim, presenciemos o legado familiar atuando como uma maldição sobre os herdeiros, o qual acaba condicionando-os a repetirem as mesmas atitudes dos seus ancestrais.

Outro indicador manifesto nos dois romances que estreita o diálogo entre os herdeiros de Thomas Sutpen e Lucas Procópio reside na ocorrência de eventualidades que promovem profundas transformações em João, Henry e Judith. No romance de Faulkner, Henry Sutpen é uma das personagens que mais se defronta com adversidades, e suas escolhas e atitudes nesses momentos de tensão exercem um papel central no desenvolvimento narrativo. De um total de quatro provações enfrentadas pelo herdeiro, a primeira é a que desempenha uma função chave no processo de decodificação e na elucidação das suas futuras ações.

Quando Henry tinha quatorze anos, mesma idade de Sutpen quando ele embarcou em sua odisseia à procura de fortuna e progressão social, seu pai, que possuía o estranho e violento hábito de gladiar com seus escravos, decide inserir o seu herdeiro no mundo rude e másculo dominado por ele. O bárbaro espetáculo encenado por Thomas Sutpen, o qual sugere funcionar como um rito de passagem, cujo objetivo central seria marcar a transição do filho do ambiente infantil ao universo adulto e masculino, assim como solidificar a “identidade Sutpen” em seu caráter, não atinge os efeitos desejados pelo patriarca.

Ao presenciar seu pai coberto de sangue e, tal qual um animal selvagem, lutando ferozmente entre os escravos, Henry entra em desespero e passa mal. É Ellen Sutpen, a matriarca, ao procurar Judith, que observava calmamente toda a cena, quem encontra o filho completamente transtornado. De acordo com os relatos de Rosa Coldfield: “Henry se agarrava a ela, chorando” e “gritando e vomitando - sem parar” (FAULKNER, 2014, p. 26).

Como pode ser analisado, Henry falha no rito de passagem elaborado por Sutpen e os resultados adquiridos são completamente opostos àqueles esperados pelo patriarca. Ao invés de reforçar a personalidade e comportamento masculinos do filho, Sutpen potencializa a fraqueza e a vulnerabilidade de Henry, além de uni-lo ainda mais ao universo feminino ao intensificar os laços afetivos do menino com a

mãe. Por conseguinte, se no momento epifânico protagonizado por Thomas Sutpen nos seus quatorze anos visualizamos a construção de um indivíduo valente e digno de admiração, seu filho, na mesma idade, tem realçados a sua sensibilidade e seu sentimento de não adequação ao universo masculino.

Além disso, a referência ao fato de que Henry não estava cumprindo com o papel de herdeiro imaginado por Thomas Sutpen e, sobretudo, que o patriarca já tinha plena lucidez das imperfeições e singularidades do filho, vêm à tona no diálogo que Ellen possui com o patriarca momentos depois dela ver Henry combalido e em estado de pânico: “Posso entender por que você quis trazer Henry aqui para ver isso, por que quis que Henry visse isso; tentarei entender; sim, farei um esforço para entender” (FAULKNER, 2014, p. 26).

Se, por um lado, o ritual de iniciação de Thomas Sutpen falha com Henry, por outro, ele atinge os efeitos desejados na sua filha Judith, que fortalece a sua autoconfiança e coragem herdados do pai. Desse modo, vemos na herdeira a representação de uma figura feminina que carrega as melhores características do patriarca, traços estes que lhe proporcionarão a força necessária para que ela consiga enfrentar e sobreviver aos percalços que surgirão ao longo da ação romanesca.

Ironicamente, apesar da sua fragilidade e delicadeza, é Henry quem acelera a destruição da sua família ao levar para casa o seu amigo e colega universitário Charles Bon. Como um efeito cascata, ao longo das três visitas que Henry faz à Centena de Sutpen acompanhado do seu amigo, o herdeiro não somente desestabiliza seu pai, que acredita que Bon é o filho que ele abandonou no Haiti, como também aproxima Judith do seu amigo, que acabam se apaixonando e rapidamente ficando noivos. Curiosamente, a herdeira repete os mesmos passos que levaram sua mãe a se relacionar e se casar com seu pai.

Se, num primeiro momento, a ênfase dada à delicadeza e sensibilidade femininas de Henry, sua maior afinidade com a esfera de influência materna, podem insinuar um traço de homossexualidade na personagem, no decorrer da trama romanesca essa hipótese acaba sendo verificada. Embora nascido e criado no contexto patriarcal e puritano sulista, examinamos que Henry expressa um forte desejo e atração homoafetiva por Charles Bon.

É constante a repetição da palavra “seduzido” na descrição do relacionamento entre Henry e Bon, o que sugere a presença de um desejo sexual

entre os dois jovens, fato reforçado pela recorrência da expressão “porque Henry amava Bon” utilizado pelo narrador. Nessa esteira, também verificamos a forte influência que Charles exerce na vida de Henry. O herdeiro troca de curso na universidade para ficar mais próximo do seu amigo e até mesmo passa a copiar as suas roupas e seu modo de agir. Segundo as palavras do Sr. Coldfield, Henry “[...] amava Bon, que o seduzira de forma tão absoluta quanto seduzira Judith” (FAULKNER, 2014, p. 88). Além disso, o amor do herdeiro é retribuído pelo amigo, o qual sugere apresentar uma bissexualidade. No seguinte excerto, vemos que Judith é usada por Charles como uma marionete, a qual funciona apenas para manter as aparências do jovem no rígido e homofóbico contexto patriarcal sulista. Como vemos no trecho abaixo:

[...] Bon não só amava Judith à sua maneira, mas amava Henry também [...] num sentido mais profundo do que meramente à sua maneira. Talvez, em seu fatalismo, ele amasse mais Henry, vendo talvez na irmã apenas a sombra, o vaso feminino para consumir o amor cujo verdadeiro objeto era o rapaz (FAULKNER, 2014, p. 99).

Nos intensos mergulhos subjetivos apresentados por Henry, ele exprime o seu desejo em adquirir um corpo feminino e se transformar na amante de Charles. Conforme exposto no romance, o herdeiro imaginava: “[...] se tornar, se metamorfosear, na irmã, na amante, na noiva. Talvez tenha sido isso que se passou, não na mente de Henry, mas na sua alma” (FAULKNER, 2014, p. 89).

A tensa situação protagonizada por Henry, Judith e Charles Bon se complica quando Thomas Sutpen exige que seu filho impeça o futuro casamento entre sua irmã e Charles. É a partir desse momento que a narrativa de Faulkner reforça o seu contato intertextual com a história bíblica do rei Davi e mostra a sua complexidade literária ao tratar, simultaneamente, de quatro tabus sociais: a homossexualidade, o incesto, a miscigenação e a bigamia.

Conforme discutido no subcapítulo anterior, o patriarca pode ter mandando Henry impedir o casamento por dois grandes motivos: o primeiro, Sutpen pode ter descoberto que Charles Bon era o filho que ele havia renegado no Haiti ao constatar que sua ex-esposa possuía sangue negro. Dessa forma, o casamento deveria ser evitado para que fosse impedido não somente a miscigenação, como também o incesto. O segundo motivo consiste na hipótese de que o patriarca teria descoberto

que o noivo da sua filha possuía uma amante negra oitavona e um filho um dezesseis avos negro em New Orleans. Logo, Sutpen almejava evitar a bigamia.

Seja como for, dentre as duas possibilidades acima apresentadas, o esperado de Sutpen era que seu herdeiro o obedecesse e decidisse proteger a integridade da irmã, banindo Charles Bon do clã Sutpen e assegurando a honra e a tradição da sua família. Todavia, ocorre justamente o oposto. Na tarefa imposta pelo patriarca, Henry tem uma séria discussão com Sutpen e rejeita o pedido do pai. Além disso, ele renega seus laços familiares e todos os seus direitos de primogenitura. Em consequência da eclosão da Guerra Civil Americana, a resolução do drama protagonizado entre o pai e o filho é adiado por quatro anos, período este em que Henry, ao se alistar e combater as tropas *Yankees* ao lado de Bon, vai sendo lentamente corroído pela lembrança das últimas palavras do pai, desejando que a guerra e a possibilidade de morte viessem solucionar o drama familiar.

Apesar de se esforçar e querer acreditar que tudo o que Sutpen lhe contou era mentira, Henry tem plena consciência da gravidade e da veracidade dos fatos expostos pelo seu pai, deixando-o numa posição extremamente desconfortável. De um lado, a vontade de exprimir a sua individualidade e o seu amor homoafetivo por Charles Bon; de outro, a defesa da honra da família, da rigidez moral e das tradições sulistas que correm em suas veias. Como podemos visualizar no seguinte fragmento, Henry deseja que o destino solucionasse o infortúnio que abalou a sua vida e a da sua irmã e que, dessa forma, não tivesse que tomar nenhuma atitude, visto que ele “devia saber, como já sabia que o que seu pai lhe dissera era verdade, que estava condenado e destinado a matar” (FAULKNER, 2014, p. 84).

Chama a atenção o fato de que, durante os quatro anos em que Henry e Bon estiveram na guerra, o herdeiro descobre que Charles é seu irmão e que este possuía uma amante e um filho. A partir de então, verificamos que Henry busca gradualmente aceitar a ideia da realização do casamento bígamo e incestuoso entre Charles e Judith. Apesar do seu aparente apoio a Charles, percebemos que Henry entra em conflito entre o seu desejo de aceitar a união entre os seus irmãos e a rigidez dos seus princípios ideológicos que o obrigam a impedi-la.

O que observamos nessa tensão protagonizada por Henry é que ele tenta conciliar a sua escolha “com todas as vozes de sua hereditariedade e educação que diziam *Não. Não. Você não pode. Não deve. Não vai*” (FAULKNER, 2014, p. 313, grifos do autor). Nessa perspectiva, examinamos que, ao ter como pano de fundo a

Guerra Civil, o conflito armado que colocou em choque o Sul (tradicional) e o Norte (moderno) serve como uma metáfora que nos remete ao intenso embate psicológico protagonizado por Henry, o qual se vê em uma encruzilhada, entre o permanecer e o romper com o peso das tradições sulistas. Por conseguinte, verificamos que essa segunda provação enfrentada por Henry Sutpen, isto é, a de impedir o futuro casamento incestuoso da sua irmã, acaba refletindo o mesmo resultado encontrado no seu rito de passagem, ou seja, pela segunda vez ele fracassa.

Enquanto Henry vai sendo corroído e enfraquecido por suas dúvidas e angústias ao longo da trama, o mesmo não ocorre com Judith. No período anterior à Guerra Civil, quando o Sul possuía grande prestígio econômico e influência política, a herdeira Sutpen é representada como uma personagem fútil e submissa, mais ligada à figura da mãe, cujo desejo era projetar na filha “[...] todos os sonhos e ilusões abortados de sua própria juventude malfadada” (FAULKNER, 2014, p. 64). Segundo a versão narrada pelo Sr. Compson, nessa época Judith era vista como uma:

[...] mocinha sonhando, não vivendo, em seu absoluto alheamento e indiferença à realidade, quase uma surdez física [...] mocinha que dormia acordada em alguma suspensão tão completamente física a ponto de parecer a fase antes do nascimento, e tão afastada do outro extremo da realidade quanto Ellen estava do seu (FAULKNER, 2014, p. 63).

O seu acordar para a realidade e a conseqüente afloração dos traços paternos em sua subjetividade apresentam-se diretamente associados às mudanças econômicas e sociais surgidas durante e pós-Guerra Civil. Dessa forma, se anteriormente Judith vivia em um mundo de ilusões e era figurada como uma personagem frágil, à proporção que o romance se desenvolve, ela adquire coragem, força e resistência para enfrentar inúmeras dificuldades e adaptar-se rapidamente à nova realidade e reconfiguração social.

Verificamos que, no instante em que seu casamento é proibido pelo seu pai e que Henry e Bon deixam a Centena de Sutpen, ela não protesta ou se descontrola; pelo contrário, demonstra racionalidade para lidar com a difícil situação. Também chama a atenção o fato de que, durante o conflito armado, a herdeira assume a responsabilidade da propriedade paterna, passa a plantar e a cuidar da precária horta da residência para ter o que comer e ajuda os soldados feridos que retornam derrotados da guerra.

Conforme sublinha o pesquisador Jan Mackal (2012), essa metamorfose apresentada pela herdeira Sutpen pode ser compreendida pela sua notável:

[...] habilidade de fazer sacrifícios quando necessários. A situação é desesperadora e também suas decisões [...] Ela não possui ideias românticas sobre a guerra; ela vê os sacrifícios que precisam ser feitos. Ela não é fútil e frágil como a sua mãe, ela é o oposto – uma mulher forte que sabe que[...] após o término da guerra, não haverá mais o Velho Sul com seus cavalheiros e damas, mas somente a questão de como viver, no mínimo, de forma decente (MACKAL, 2012, p. 37, [tradução minha])⁴⁴.

Curiosamente, observamos que Judith torna-se vítima dos pecados cometidos pelo seu pai e pela instabilidade emocional do seu irmão. Sua vida de miséria e desencanto, que acompanham a decadência do Velho Sul, transformam-se quando ela recebe uma carta de Charles Bon avisando que eles se casariam quando ele retornasse da guerra. Como uma fagulha de felicidade acesa na escuridão da dura realidade sulista, Judith e Clytie, sua meia-irmã negra, começam a preparar o seu vestido de noiva. Conforme salienta o narrador: “[...] quando recebeu uma carta dele dizendo *Esperamos tempo suficiente*, ela e Clytie começaram de imediato a fazer um vestido e um véu de noiva de trapos e retalhos” (FAULKNER, 2014, p. 93).

O decadente vestido da herdeira que, segundo o olhar do Sr. Compson, foi constituído com os retalhos que serviram de curativo para as feridas dos soldados regressos, pode ser lido como uma metáfora que nos remete à paisagem interior da personagem, isto é, feita de sentimentos e de uma visão do mundo em pedaços, mas que resistem em não sucumbir. Aliás, se por um lado o significativo detalhe dos curativos que compõem o vestido de Judith assinala que há na realização do casamento uma expectativa de cura de toda dor e do sofrimento que revestem a trajetória da personagem; de outro, ao associarmos a composição da indumentária da herdeira ao conteúdo global demonstrado em *AA*, podemos verificar que o vestido passa a configurar-se como uma metáfora do aspecto doentio (incestuoso) do matrimônio, bem como servir como uma prolepse que evoca o destino de Charles Bon.

O triângulo amoroso incestuoso formado por Henry, Judith e Charles Bon é desmantelado quando os dois jovens voltam da guerra e Henry comete o fratricídio.

⁴⁴ No original: “[...] the ability to make sacrifices when needed. The situation is desperate, and so are the decisions [...] she has no romantic ideas about the war; she sees the sacrifices which are to be made. She is not frivolous and fragile like her mother, she is the opposite – a strong woman who knows [...] when the war is in full range and even after its ends, there would be no Old South with cavaliers and ladies, but just the question of how to make at least a decent living” (MACKAL, 2012, p. 37).

Ao longo do romance, a execução de Charles é narrada em diversos momentos e por distintos narradores. Todavia, quando Shreve assume o papel de narrador, verificamos uma melhor visualização da tragédia protagonizada pelos irmãos. A tensão entre Henry e Charles atinge níveis extremos quando Henry, completamente combalido emocionalmente, ameaça tirar a vida de Charles quando ele assevera ter sangue negro e que era: “[...] o preto que vai dormir com a sua irmã. A menos que você me impeça” (FAULKNER, 2014, p. 326, grifos do autor).

Ao analisarmos a cena subsequente, podemos perceber a angústia e o medo sentidos por Henry por meio da descrição da sua respiração ofegante e do desespero explícito no seu olhar:

De repente, Henry agarra a pistola, arranca-a da mão de Bon e fica com ela em sua mão, ofegando e ofegando; de novo Bon pode ver o branco de seus olhos revirados para dentro, sentado no tronco e observando Henry com aquela leve expressão em volta dos olhos e da boca [...] Henry gira o corpo. No mesmo movimento atira a pistola longe (FAULKNER, 2014, p. 326, grifos do autor).

Se o herdeiro Sutpen vacila em um primeiro momento — caracterizando o seu terceiro fracasso ao longo do romance — ele assume a coragem necessária para acabar com a vida de Charles quando os dois adentram o portão da Centena de Sutpen. O que mais chama a atenção é que após o crime, Judith não expressa qualquer reação. Usando o seu vestido de noiva decadente, ela serenamente leva o corpo do seu irmão quase esposo para dentro da residência, segurando na mão a foto que Charles Bon carregava da esposa negra oitavona e do seu filho um dezesesseis avos negro. Após o fratricídio, Henry foge do local e reaparece na trama anos depois para consumir a sua própria destruição.

[...] lado a lado se esquivando das patrulhas ianques por todo o caminho de volta até o Mississippi e aquele portão; lado a lado, e foi só então que um deles se afastou do outro, quando Henry esporeou o cavalo para avançar e virá-lo para ficar de frente para Bon e tirou a pistola. E Judith e Clytie ouviram o tiro [...] e talvez Wash Jones [...] estava lá para ajudar Clytie e Judith a carregá-lo para dentro da casa e deitá-lo na cama [...] e a Tia Rosa vem feito louca naquela tarde e encontra Judith de pé sem uma lágrima diante da porta fechada, segurando a moldura de metal que ela lhe dera contendo a sua foto, mas que não continha sua foto, mas a da oitavona com o menino (FAULKNER, 2014, p. 327).

Na quarta e última prova que Henry enfrenta em AA, analisamos três possíveis interpretações. A primeira leva em consideração que a efetivação do fratricídio representa para o herdeiro uma possibilidade para a superação das suas

fraquezas, provando para si e, principalmente, para o seu pai, a sua força e fidelidade ao mito e à lealdade familiar. Na segunda leitura, ao interpretarmos o revólver usado por Henry como um símbolo fálico, juntamente com a atração homossexual expressa pelo herdeiro no decorrer da trama, verificamos que no momento em que Charles e Henry atravessam o portão da Centena de Sutpen, essa cena serve como uma metáfora que remeteria à penetração sexual e à transgressão das convenções sociais.

Na mesma linha de pensamento, analisamos que a atitude do herdeiro também se configura como um “crime passionai” cometido por variados fatores, tais como a preservação da honra da família e da irmã, evitando, dessa forma, a miscigenação e o incesto. Ao voltarmos nossa atenção ao desejo sexual de Henry por Charles, também visualizamos a presença da passionalidade que se origina da frustração amorosa.

Nesse sentido, nossa análise crítica vai ao encontro das considerações de Betina Entzminger (2011), a qual discorre que no momento em que o herdeiro de Sutpen simbolicamente penetra Charles Bon com a bala, o jovem, ao mudar “do papel do estereótipo feminino para o estereótipo masculino, reverbera o seu conflito emocional” (ENTZMINGER, 2011, p. 83, [tradução minha])⁴⁵. Segundo ela, essa troca de gêneros pode ser vista como a consumação simbólica do desejo homoafetivo expresso pela personagem ou como a legitimação do seu pânico ao se descobrir homossexual. Nesse sentido, Henry não só é vítima do *continuum* cultural da sua família, como também sofre a angústia do reconhecimento da sua opção sexual no homofóbico contexto patriarcal sulista do final do século XIX.

Já na terceira análise do fratricídio, compreendemos que o herdeiro de Sutpen, ao optar defender os valores e o código de honra sulista, acaba assassinando Bon para evitar a prática da miscigenação na sua família. Além disso, vemos que a miscigenação na obra é encarada como um crime mais grave do que a prática do incesto e da bigamia.

Ao analisarmos a obra de Faulkner como um todo, vemos que a miscigenação, o incesto e a homossexualidade são encarados como graves doenças que precisam ser combatidas. Além disso, elas possuem o efeito de deteriorarem os integrantes da família Sutpen, sobretudo Henry, que parece cair em

⁴⁵ No original: “In switching from the stereotypically feminine to the stereotypically masculine role, Henry acts out his conflicted emotions” (ENTZMINGER, 2011, p. 83).

um profundo abismo habitado pelos fantasmas dos códigos morais sulistas que reprimem a sua individualidade e a possibilidade de libertação das amarras sociais e familiares. Se, conforme pontua o crítico Anatol Rosenfeld (1994), a presença da doença simbolizaria uma etapa necessária que deve ser superada “pelo ‘Eros irônico’ à vida, por uma simpatia sorridente em face dos fenômenos da realidade” (ROSENFELD, 1994, p. 150), esse renascimento e disposição à vida não acontece com o herdeiro Sutpen. A procura pela sua “cura” — tanto da homossexualidade quanto da soma dos fracassos que ele coleciona — apenas o desestabiliza e o direciona ao seu trágico fim.

Assim como Judith e Henry no romance falkneriano, João Capistrano igualmente passa por uma intensa transformação. Após entrar para a política e ser vítima de um complô, verificamos que o herdeiro Honório Cota passa por um momento epifânico que exerce as funções de modificar a sua personalidade e acordá-lo do seu mundo de fantasia. Quando Quincas Ciríaco informa ao seu amigo que ele fora traído pelos seus companheiros, o choque protagonizado pela personagem é apresentado no romance da seguinte maneira:

João Capistrano cerrou os olhos, procurava se apoiar numa pilha de sacas para não cair. Quincas Ciríaco esperou que alguma coisa terrível acontecesse [...] João Capistrano não dizia nada, não dava acordo de si [...] Súbito [...] cresceu, não era mais aquele homem arriado, abatido, derrotado, um nada (DOURADO, 1999, p. 37).

Em seu momento de fraqueza, o filho imediatamente recorre à memória do seu falecido pai no intuito de adquirir a força necessária para enfrentar e superar a dificuldade. Em seguida, percebemos que os traços maternos que constituíam a sua identidade rapidamente esfacelam-se e dão lugar à herança comportamental que João Capistrano herdou de Lucas Procópio. Se no início da trama romanesca João encantava os moradores da pacata cidade de Duas Pontes pela sua nobre educação, a partir de agora evidenciamos que ele passa a ser figurado como um indivíduo ríspido e infeliz. Dessa forma, a mudança que o herdeiro protagoniza em *OM* possui a função de concretizar o seu antigo desejo de amalgamar-se ao pai quando ele reformou o antigo sobrado da família e construiu um segundo andar, alegando que ele queria “[...] uma casa só, inteira, eu e ele juntos para sempre” (DOURADO, 1999, p. 15).

Nesse ponto do processo narrativo, observamos sintomas que evidenciam a presença da influência da memória familiar e da prosopopeia memorial sobre o

herdeiro Honório Cota. Conforme atestam os estudos de Joël Candau (2011) anteriormente referenciados em nosso trabalho, a memória familiar instaura no indivíduo um sentimento de pertencimento a um grupo e a consciência dele ser um continuador dos seus antepassados. Além disso, como pontua o pesquisador, essa “consciência do peso de gerações anteriores é manifesta em expressões de forte carga identitária” (CANDAU, 2011, p. 142). No processo de busca pela memória do seu pai, João Capistrano fortalece sua conexão com o mito familiar criado por Lucas Procópio ao interiorizar e propagar o legado de violência e rispidez deixado por seu pai.

Ainda, torna-se mister notarmos que no momento em que o herdeiro converte as lembranças de Lucas Procópio em um objeto de memória, caracterizando, dessa forma, a prosopopeia memorial, observamos as variadas manipulações que o filho realiza sobre o conteúdo manifesto a respeito do seu pai. João Capistrano procura mascarar os defeitos e enaltecer as qualidades paternas, criando uma aura sagrada em torno das memórias do patriarca no intuito de assegurar a imagem de uma eterna permanência ancestral.

A primeira pista que o romance autraniano nos oferece sobre a união do filho com o pai é observada no modo ríspido com que ele passa a se referir aos moradores da cidade. Se anteriormente ao episódio da traição política o narrador-coro ressaltava que João Capistrano se diferenciava do seu falecido pai pelo seu modo calmo e amigável, essa situação muda rapidamente. No trecho abaixo, torna-se possível verificarmos o modo depreciativo com que o herdeiro passa a se referir às pessoas da cidade, nomeando-as de “cambada” e “filhos da puta”. Além disso, é visível uma acentuada agressividade em sua fala, sinalizada pela recorrência dos pontos de exclamação. Em contrapartida, observamos o enobrecimento da sua superioridade quando ele resalta ser o filho do reconhecido e temeroso Lucas Procópio e lamenta por ter demorado tanto tempo para dar o devido valor e reconhecimento à memória do patriarca:

Com quem pensam que estão lidando? Eu sou o filho de Lucas Procópio Honório Cota! [...] ele sim, eu era contra, achava que ele estava errado, quis ser um outro. Ele sim sabia lidar com essa cambada! Essa cambada só a pau, só mesmo a pau, os filhos da puta! (DOURADO, 1999, p. 37).

Apesar da grande euforia que toma conta de João Capistrano, verificamos que ele rapidamente vai se tornando um indivíduo depressivo, solitário e rancoroso.

Uma das principais atitudes tomadas pelo herdeiro foi romper seu vínculo de amizade com os habitantes da cidade e isolar-se, juntamente com sua esposa, Dona Genu, e filha, Rosalina, no sobrado da família. A partir de então, observamos que ele assume por completo a personalidade do seu pai e passa a adotar uma posição cada vez maior de distanciamento e estranhamento com o tempo presente ao apegar-se aos códigos e princípios instituídos pela antiga aristocracia patriarcal mineira. É durante essa fase que o herdeiro solidifica a identidade do clã Honório Cota sob um código de conduta extremamente rígido e intransigente.

Outro aspecto a destacar a respeito da metamorfose que João Capistrano sofre no desenvolvimento do romance é a criação do ritual familiar da paragem dos relógios. Segundo os estudos de Penso, Costa e Ribeiro (2008), os rituais servem como transmissores dos mitos familiares e constituem um conjunto de atos e comportamentos específicos da família que propagam aos seus membros as tradições e as características do clã, fortalecendo, dessa forma, os laços familiares. Nesse sentido, o ato de parar os relógios do sobrado, o qual a personagem Quiquina nomeou de “sina dos relógios”, além de demarcar a morte dos integrantes da dinastia Honório Cota, direciona a uma interpretação metafórica que nos remete à impossibilidade de mudança e congelamento temporal que passa a caracterizar não apenas a vida de João Capistrano no sobrado da família, mas também da sua filha Rosalina.

O primeiro dos quatro marcadores temporais parados ao longo da trama é o relógio de prata comemorativo da Independência do Brasil que o herdeiro dependura na parede da sala do sobrado. O segundo foi o imponente relógio-armário paralisado no momento em que sua esposa faleceu. Em seguida, com a morte de João Capistrano, chega a vez de Rosalina dar continuidade à sina parando o pacote de ouro usado pelo seu pai e dependurando-o ao lado do antigo relógio de prata. Por fim, o parar da pêndula da copa marcará o colapso psicológico da última herdeira Honório Cota e o fim da dinastia construída por Lucas Procópio.

Ao representarem simbolicamente os membros da família, os relógios que vão sendo aos poucos paralisados revestem-se de uma aura maligna, visto que eles exercem um impacto negativo sobre as personagens ao transmitirem a ideia de destruição causada pela passagem do tempo e por fazê-las lembrarem da constante presença dos fantasmas ancestrais que, assim como os ponteiros dos relógios, estagnaram sobre a vida dos seus descendentes.

A relação dialógica entre os três herdeiros de Thomas Sutpen e Lucas Prociópio também é encontrada ao analisarmos os seus desfechos trágicos. Em AA, após a ocorrência do fratricídio, Judith conhece a esposa negra e o filho de Charles Bon. Com a morte da oitavona, a herdeira Sutpen assume a responsabilidade de criar o seu filho, Charles Etienne Saint-Valery Bon. Conforme o tempo passa, Charles Etienne torna-se um homem problemático. Envolve-se em diversas brigas, adquire sérios problemas com bebidas, provoca os moradores conservadores da cidade de Jefferson ao casar-se com uma negra, tem um filho que nasce com problemas mentais e é quase preso no condado de Yoknapatawpha.

Nessa vida de aventuras e desventuras, o filho de Charles Bon acaba contraindo febre amarela e Judith se dispõe a cuidar do doente. Conforme observamos no excerto abaixo, a herdeira também adquire a doença e sucumbe diante da grave enfermidade:

[...] foi o secretário de Saúde do condado que contou [...] que ele tinha contraído febre amarela, e que Judith o levou para a casa-grande e estava cuidando dele, e agora estava com a doença também [...] foi Judith quem morreu primeiro (FAULKNER, 2014, p. 194).

Ao analisarmos a trajetória da herdeira Sutpen no romance, observamos que ela vai sendo aos poucos destruída pelas ações cometidas pelo seu pai, que proibiu o casamento por seu noivo ser o filho que ele havia renegado e escondido da família, como também do seu irmão Henry, visto que é por meio dele que Judith conhece e apaixona-se por Charles Bon. No amálgama entre os erros do seu pai e irmão, não podemos deixar de mencionar o papel que o contexto decadente do Velho Sul exerce sobre o destino da personagem. Além de fazer com que ela mude de personalidade, ao interpretarmos criticamente a sua morte, vemos que ela funciona como um castigo para a herdeira, uma vez que, por ela representar os valores e costumes sulistas, não deveria cuidar de um mestiço como se ele fosse um cidadão branco e, principalmente, como seu próprio filho. Logo, por violar as rígidas regras sociais, Judith paga com a sua própria vida.

Já no caso de Henry, examinamos que ele dramatiza o mesmo destino trágico do seu avô. Após assassinar Charles Bon e desaparecer do condado, o herdeiro retorna para a Centena de Sutpen anos depois para morrer. Consoante a narração de Quentin Compson, que se encontra com Henry na decadente residência, vemos que o herdeiro Sutpen enclausura-se na casa com Clytie e o filho deficiente de

Charles Etienne, Jim Bond, e passa a viver como um verdadeiro “morto-vivo”. Na descrição do quarto e do estado deplorável de Henry, cria-se a comparação com a imagem de uma tumba, a qual é acompanhada da presença de uma atmosfera de claustrofobia, degradação e putrefação. Tais traços são expressos por meio da presença de um ambiente tomado pelo mofo, que encobre as paredes do local, pela total ausência de corrente de ar, seguido pelo aspecto amarelado das roupas de cama que se assemelham a velhas mortalhas e, por fim, pela apresentação cadavérica do herdeiro:

[...] entrando no quarto mofado e sem móveis cujas venezianas estavam fechadas também, onde a luz fraca de um lampião ardia sobre uma mesa tosca; acordado ou dormindo, era igual: a cama, os lençóis e travesseiros amarelos, o rosto macilento amarelo — com as pálpebras fechadas quase transparentes sobre o travesseiro, as mãos macilentas cruzadas sobre o peito como se ele já fosse um cadáver (FAULKNER, 2014, p. 341).

Nesse retorno do filho à casa do pai, o qual pode ser lido como um pedido de reconciliação de Henry por todos os erros que ele cometeu no passado, os quais levaram o seu pai à ruína, verificamos que a Centena de Sutpen literalmente destrói a personagem. Após descobrir que Henry estava vivo e enclausurado na residência decadente do seu falecido pai, Rosa Coldfield retorna à propriedade com uma ambulância para levar seu sobrinho para a cidade. No entanto, Clytie decide colocar fogo na Centena de Sutpen ao perceber a aproximação de um veículo dirigindo-se à residência e acreditar ser a polícia vindo prender Henry pela morte de Charles Bon. Como resultado, as chamas que destroem “a monstruosa casca apodrecida” (FAULKNER, 2014, p. 343) carbonizam Clytie e Henry, transformando a Centena de Sutpen e seus escombros em um verdadeiro túmulo para as duas personagens.

Ironicamente, o último descendente de Thomas Sutpen é o negro e deficiente mental Jim Bond, neto de Charles Bon, o que revela que a única herança deixada pelo legado do patriarca é o sangue negro advindo da miscigenação e a deterioração psíquica dos descendentes. Por conseguinte, podemos depreender que a decadência não se limita apenas aos aspectos visuais (simbolizados aqui pela etnia), como também se projeta no subconsciente das personagens.

A morte de Henry na Centena de Sutpen assume um importante valor simbólico na narrativa. Ao percebermos a casa como uma representação da imagem da subjetividade e símbolo dos variados estados da alma, juntamente com o fogo que a destrói como um signo que reverbera um valor de purificação e de iluminação

transcendental, depreendemos que a Centena de Sutpen em chamas sugere a expurgação dos conflitos psicológicos da personagem e a sua completa libertação das correntes da tradição sulista e da influência dos seus antepassados, os quais somente a oprimiam e causavam dor e sofrimento. Nesse sentido, verificamos que a trajetória de Henry Sutpen em *AA* aponta para a impossibilidade, em vida, de rompimento com o *continuum* cultural propagado de geração em geração e o peso negativo das influências familiares.

Por extensão, também se torna possível verificar que as chamas que destroem a casa evidenciam não apenas o fim do legado de violência e sofrimento implantado por Thomas Sutpen, mas também a completa destruição do Velho Sul pós-Guerra Civil.

Ao voltarmos nosso olhar para o desfecho de João Capistrano, observamos que quanto mais ele se assemelha a Lucas Procópio, mais depressivo ele se torna. Sua posição de homem “duro, sem contemplação, nenhum perdão” (DOURADO, 1999, p. 39) é intensificada quando sua esposa falece. No velório ocorrido no sobrado da família, os habitantes de Duas Pontes lotam a residência para exprimir sua solidariedade na esperança de que o herdeiro reatasse seus laços de amizade com a cidade e voltasse a ser aquela nobre figura dos tempos passados. Entretanto, João se mostra ainda mais irredutível e intensifica a sua solidão:

A morte de dona Genu em nada mudou as suas relações com a cidade, como a gente esperava. Fechou-se ainda mais, passava por nós como se os olhos não vissem, mirando um vazio muito longe (DOURADO, 1999, p. 40).

Conforme aponta a pesquisadora Vera Lucia Lenz Vianna, um dos fatores que impedem a personagem de modificar sua postura reside na rígida estrutura ideológica carregada pelo herdeiro. Nas palavras da autora:

João Capistrano vive o presente de acordo com um sistema de valores tradicionais, solidificados no passado. A impossibilidade do personagem identificar-se com o presente resulta, conseqüentemente, desse fato (VIANNA, 2001, p. 111).

Nesse prisma, evidenciamos que o herdeiro não apenas vive o presente imerso pelas ruínas do passado, como também dá início a um segundo ritual, que será repetido no decorrer da narrativa pela sua filha Rosalina.

Torna-se importante destacarmos que essas atitudes expressas pelo herdeiro em querer viver o presente sob a rígida ordem do passado coadunam-se com a

forma com que o capítulo destinado a apresentar os feitos de João Capistrano é configurado. Em “A gente Honório Cota”, verificamos que todo o capítulo é narrado por meio de uma anacronia por retrospectção, singularizando-o das demais partes do romance. Dessa forma, o tempo da enunciação da diegese acaba fundindo-se com o tempo do enunciado, transformando *OM* em uma verdadeira leitura sobre ruínas.

Além da sina dos relógios anteriormente mencionada, observamos o estabelecimento de uma performance que possui o intuito de pontuar a posição de destaque dos membros da família Honório Cota e eternizar a memória familiar entre os moradores da cidade. Cada vez que um membro do clã sucumbe, o ritual que compreende descer as escadas do sobrado, encarar os curiosos espectadores com soberba e logo depois parar um dos relógios é cuidadosamente repetido:

O coronel Honório Cota se trancou no quarto. Só apareceu na hora de fechar o caixão. Na sala, ele olhou todos do alto, nenhuma palavra. Dirigiu-se primeiro para o grande relógio-armário [...] e parou o pêndulo (DOURADO, 1999, p. 39).

Interpretamos que, na realização desse ritual, a escada do sobrado sugere funcionar metaforicamente como uma ponte que conecta o presente ao passado. Nessa perspectiva, essa performance não só possui a tarefa de reforçar o mito da dinastia Honório Cota a cada um dos seus membros, como também entre a própria comunidade da cidade, que observa atentamente a repetição dessa performance ao longo dos anos.

Por fim, o narrador-coro faz uso de uma elipse e apresenta-nos João Capistrano já falecido. Pelo excerto abaixo, analisamos que o herdeiro de Lucas Procópio deixa para a sua filha um legado de rica tradição e rancor. Já para os moradores de Duas pontes, apenas a esperança de reconciliação com “a gente Honório Cota”:

Foi quando o coronel João Capistrano Honório Cota morreu. Tudo de novo, igualzinho relógio de repetição. A casa se encheu de gente, ia-se de novo prestar reverência, dar os pêsames, abrir o coração solidário para Rosalina, a ver se ela aceitava. Tudo repetido, a gente assistia tudo de novo pra trás (DOURADO, 1999, p. 41).

E prossegue:

Tudo repetido, tudo foi novamente. Rosalina trancada no quarto [...] De repente viu-se: Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba [...] voltou-se para a parede e aquilo que ela trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido [...]

ela colocou num prego na parede, junto do relógio da Independência (DOURADO, 1999, p. 41 - 42).

Todos os fatos levantados sobre a figuração de João Capistrano e os irmãos Henry e Judith Sutpen possibilitam identificar que os filhos dos patriarcas são acometidos pela maldição familiar passada ao longo das gerações. Embora em ambos os romances seja possível verificarmos que os herdeiros não apresentam uma relação próxima com os patriarcas, eles são fortemente influenciados pelas transmissões de comportamentos e atitudes dos seus pais e ancestrais, demonstrando uma impossibilidade de rompimento com os laços familiares e uma compulsão em dar continuidade à ordem e à defesa de uma rígida estrutura social que rapidamente se desintegra.

Dessa forma, ao carregarem o peso dos seus antepassados, Henry, Judith e João Capistrano acabam sendo destruídos pelos princípios que os configuram. A exceção recai sobre a herdeira Sutpen, que apesar de mudar seu padrão de conduta ao longo da trama, torna-se vítima das ações cometidas pelo seu pai e da instabilidade emocional do seu irmão. Por conseguinte, ao reprimir a individualidade das personagens em favor da predominância de princípios ideológicos opressores e imutáveis, a maldição familiar impede que os três herdeiros sejam os responsáveis pelos seus próprios destinos, fazendo com que eles sejam prisioneiros da fixação das convenções sociais e tornem-se vítimas das vozes dos fantasmas ancestrais.

Não só a segunda geração traz a lume a devastação causada pela sina de Lucas Procópio e Thomas Sutpen. Verificamos que outras personagens de *AA* e *OM* tentam romper com a tradição e quebrar com o peso das heranças familiares, como é o caso dos integrantes da terceira geração. Mas isso já é um assunto para o nosso próximo subcapítulo.

3.3 Réquiem para Charles Etienne, Quentin Compson e Rosalina Honório Cota: o crepúsculo sobre a terceira geração

*“[...] sou Deus zeloso, que visito a maldade dos pais até a terceira e quarta geração daqueles que me aborrecem”
Bíblia Sagrada⁴⁶*

⁴⁶ (ÊX 3.2).

Do mesmo modo que os integrantes da segunda geração, João Capistrano e os irmãos Henry e Judith Sutpen, os da terceira geração também problematizam os efeitos causados pela maldição familiar. Se, conforme assinala a epígrafe acima, extraída do livro de Êxodus, os descendentes até a terceira e quarta geração podem ser severamente castigados pelos erros e pecados cometidos pelos seus antepassados, essa verdadeira sina hereditária parece ganhar cada vez mais expressão à medida que as gerações transcorrem nos romances de William Faulkner e Autran Dourado. As personagens Rosalina Honório Cota, Charles Etienne Saint-Valery Bon e Quentin Compson dramatizam, no decorrer das tramas romanescas, o valor simbólico das heranças familiares e problematizam o encontro com os destroços de um passado assombrado pelo legado de Thomas Sutpen e Lucas Procópio.

Nesse sentido, procuraremos investigar, no presente subcapítulo, a representação e a construção das três personagens nas diegeses, com o intuito de verificarmos a influência dos ancestrais nas suas trajetórias ao longo do processo narrativo, bem como examinarmos se há alguma possibilidade de rompimento com os laços familiares.

Em relação aos integrantes da terceira geração, temos, no romance autraniano, a protagonista Rosalina Honório Cota. Última descendente do clã Honório Cota, filha de dona Genu e João Capistrano, neta de Lucas Procópio e representante de uma classe social que usufruiu de grandes riquezas e glórias no passado, mas que no tempo presente encontra-se destituída de prestígio e em total decadência. Já na narrativa de Faulkner, encontramos Charles Etienne Saint-Valery Bon, filho de Charles Bon e neto de Thomas Sutpen, bem como Quentin Compson, personagem recorrente nas obras do escritor norte-americano⁴⁷, neto do melhor amigo do patriarca e que, mesmo não pertencendo à família Sutpen, acaba assumindo o papel de guardião e herdeiro da sua dinastia por ouvi-la repetidas vezes ao longo da sua vida e transmiti-la ao seu amigo Shreve McCannon. Torna-se interessante assinalarmos que, embora cada um desses integrantes possua as suas particularidades, vários pontos em comum podem ser traçados ao lançarmos um

⁴⁷ É possível verificarmos a presença da personagem em variadas narrativas de William Faulkner. Quanto a seus contos, Quentin Compson aparece em "That evening sun" (1931), "A justice" (1931) e "Lion" (1935). Já nos romances, além de *Absalão, Absalão*, Quentin possui um papel de destaque em *O som e a fúria* (1929) e é mencionado em *A mansão* (1959).

olhar sobre a maneira com que os três reagem ao *continuum* cultural herdado por eles.

Nos dois romances, a relação dialogal entre as personagens pode ser verificada pelo modo com que eles lidam com o passado e pela recorrência de determinadas atitudes advindas dos seus antepassados. No caso de Rosalina, observamos que ela dá prosseguimento não só ao modo de agir e pensar do seu pai, mas também ao ódio e o rancor que ele adquiriu pelos moradores de Duas Pontes. Conforme exposto no monólogo da protagonista, ela responsabiliza os habitantes da cidade pela tragédia que destruiu a sua família após a fraude nas eleições políticas que ocasionou a morte do seu pai. Além disso, torna-se possível perceber um acentuado ressentimento da personagem pelo fato de seu fulgurante destino ter sido completamente destruído pelo infortúnio que envolveu sua família:

Papai fazia planos pra mim. Depois me esqueceu, se entregou àquela maluqueira. Pra que precisava, se tinha tanto? Não, eles não podiam ter feito aquilo com ele. Com ela. Ele não merecia. Tão bom, tão calado, tristonho. Para sempre tinha de odiar. Não esqueço, ninguém deve esquecer (DOURADO, 1999, p. 43-44).

Ao assumir a tristeza e a solidão do seu falecido pai e viver sob um constante luto pela sua trágica morte, Rosalina enclausura-se no antigo sobrado da família. No local, ela convive não apenas com a sua velha empregada muda Quiquina, mas também com as memórias dos seus ancestrais, principalmente as reminiscências de João Capistrano, que a aconselhara a menosprezar os moradores da cidade e nunca deixar de ressaltar a superioridade da família Honório Cota, atitudes que a encobrem com uma aura negativa, cuja função é amplificar o seu sofrimento. Dessa forma, se com o nascimento de Rosalina, conforme acreditava Quincas Ciríaco, esperava-se que ela fosse “abrandar em beleza e graça o destino bruto e selvagem de Lucas Procópio Honório Cota” (DOURADO, 1999, p. 30), verificamos justamente o oposto do imaginado por Ciríaco, ou seja, observamos uma intensificação do rancor e da soberba da herdeira, a qual passa a ser cada vez mais controlada pelas vozes ancestrais que constantemente a assombram.

De forma semelhante, Quentin Compson também sofre as influências das sombras do passado em *AA*. A personagem cresceu ouvindo as histórias de Thomas Sutpen e sua família. Contudo, é durante a sua preparação para deixar o Sul e ir estudar na Universidade de Harvard, que ele é bombardeado por um grande volume de informações provenientes das confissões de Rosa Coldfield e dos relatos do seu

avô acerca da dinastia Sutpen, os quais são transmitidos, por sua vez, pelas recordações do seu pai. Ao perguntar para o seu pai o porquê dele ter que escutar repetidas vezes o passado daquela família, o Sr. Compson afirma que era o seu dever como cavalheiro e fiel representante das tradições e da honra sulista ouvir, manter e livrar do esquecimento um passado que ainda norteava os habitantes do *Deep South* americano.

Como parte de sua herança, por ter morado vinte anos na cidade de Jefferson e ser o herdeiro do legado cultural do seu avô, o narrador assinala no excerto abaixo que a vida de Quentin Compson era preenchida pelas reminiscências dos mortos, cada vez mais exigentes de serem ouvidos:

Sua infância estava repleta deles; seu corpo mesmo era um salão vazio ecoando sonoros nomes derrotados; ele não era um ser, uma entidade, era uma comunidade. Era um acampamento militar repleto de fantasmas teimosos que olhavam para trás e que ainda estavam se recuperando (FAULKNER, 2014, p. 10).

A passagem acima ajuda-nos a examinar os dilemas que norteiam a personagem faulkneriana. Ao compará-la com “um salão vazio ecoando nomes derrotados”, percebemos que Quentin assume o papel de guardião da voz agonizante do Velho Sul pós-Guerra Civil. Se associarmos o conteúdo expresso acima com o diálogo que Rosa Coldfield estabelece com o jovem, no qual ela afirma que lhe estava contando episódios sobre “pessoas e fatos dos quais você [Quentin] teve a sorte de escapar” (FAULKNER, 2014, p. 8), observamos que essa afirmação se torna um grave equívoco de Rosa, já que, tal qual a personagem autraniana, Quentin é fortemente abalado e emparedado pelas ruínas de um tempo morto. Ademais, não podemos deixar de mencionar que, ao ouvir repetidas vezes a conflituosa história de amor, incesto e vingança dos irmãos Henry, Judith e Charles Bon, Quentin parece querer buscar uma solução para o seu próprio conflito protagonizado pelo triângulo amoroso e incestuoso formado entre ele, sua irmã Caddy e Dalton Ames, descrito de forma concisa no segundo capítulo do romance *O som e a fúria* (1929).

Assim como a herdeira Honório Cota, Charles Etienne também é acometido pelo processo de transmissão transgeracional que o leva à repetição dos padrões de relacionamento dos seus antepassados. Embora ele seja uma personagem secundária na ação romanesca, é possível notar que ele compartilha dos mesmos problemas e dilemas enfrentados por Thomas Sutpen e Charles Bon. Ao ser levado

para a Centena de Sutpen após a morte da sua mãe e criado por Judith Sutpen e Clytie, Charles Etienne é figurado como um menino estranho e solitário que vai lentamente adquirindo conhecimento sobre a sua identidade e a dinâmica racial sulista. Tal qual o seu avô, que após o insulto na frente da casa-grande abandona a sua casa e família para tentar ganhar o mundo, Charles também é forçado a deixar a sua residência em New Orleans e é inserido no severo ambiente racista do condado de Yoknapatawpha:

[...] não poderia ter sabido nada com certeza, exceto que tudo o que já lhe fora familiar estava se desfazendo ao seu redor como fumaça, mas não esboçou nenhuma resistência, retornando silencioso e dócil àquela casa decadente que tinha visto apenas uma vez (FAULKNER, 2014, p. 183).

Torna-se possível verificarmos que, a partir do momento em que Charles Etienne chega à Centena de Sutpen, Judith e Clytie tentam mascarar os traços mestiços do rapaz. A presença da mistura das raças — que era fortemente proibida no tempo em que se passam as ações do romance — é metaforicamente assinalada pela posição em que o menino dorme entre as duas mulheres, ou seja, Charles posiciona-se justamente no meio, entre Judith (branca) e Clytie (negra). Outro indicador bastante interessante presente em AA é que Clytie tenta afastar qualquer estranho que se aproxima do garoto e tenta apagar os seus traços mestiços por meio de banhos, esfregando-o ferozmente com panos e sabão na tentativa de torná-lo branco. Conforme o narrador destaca, Clytie:

[...] atirava-o em tinas de água quente demais ou fria demais, mas contra o que ele não ousava fazer nenhum protesto, e o esfregava com panos e sabões ásperos, às vezes o esfregando com uma fúria reprimida, como se estivesse tentando lavar a leve coloração morena da sua pele (FAULKNER, 2014, p. 184).

Tal qual Charles Bon, que escondia de todos que ele possuía sangue negro, seu filho igualmente enfrenta o drama de ser tachado de negro e passa a ser duramente discriminado devido ao intenso racismo do Sul americano. A situação de Charles Etienne complica-se quando, aos quatorze anos — mesma idade que Sutpen passou por sua epifania e Henry fracassou no seu rito de passagem —, ele entra em conflito com a sua identidade e percebe a sua exclusão na estratificada sociedade sulista. Constata-se que a personagem fica por longos períodos de tempo observando o seu reflexo em um pedaço de espelho, atitude esta que assinala a presença de um profundo mergulho subjetivo protagonizado pela personagem.

Consoante frisa o narrador: “[...] quem sabe quantas horas de sofrimento atônito e sem lágrimas ele talvez tenha passado diante dele [do espelho], examinando-se” (FAULKNER, 2014, p. 185).

Sendo o espelho um símbolo de sabedoria e de conhecimento, o sofrimento que o narrador descreve no excerto acima sugere a tomada de consciência da personagem da sua insignificância no contexto social em que ele estava inserido. Curiosamente, o simples pedaço do espelho que Charles observa pode ser lido como a figuração da sua identidade em pedaços, isto é, a concepção dele não ser nem totalmente branco, nem totalmente negro, mas a mistura de duas raças que o tornaram um mestiço.

Ao analisarmos as atitudes até agora descritas dos integrantes da terceira geração, verificamos que tanto Rosalina Honório Cota quanto Quentin Compson são diretamente afetados pelo conteúdo manifestado pelas memórias familiares. Se, conforme atestam os estudos de Penso, Costa e Ribeiro (2008) e Joël Candau (2011), essa tipologia mnemônica garante a propagação simbólica da família ao longo das gerações, a partir de uma seleção do que convém esquecer e do que é necessário lembrar, bem como possuir a importante função de transmitir a consciência do peso simbólico das gerações anteriores, no caso de Rosalina, é nítido que a não dosagem da carga cultural que ela recebeu do seu pai apenas a faz sofrer e a leva ao isolamento, quase que absoluto, da esfera social.

Embora seja possível verificarmos que nos momentos de maior aflição da protagonista ela recorre às reminiscências dos seus ancestrais como um ponto de apoio e proteção, seu apego aos códigos e princípios elitizados, que caracterizam a identidade Honório Cota, apenas a tranquilizam momentaneamente. A herança dos seus antepassados, a qual a força a viver solitária e apática à vida que corre fora dos limites do sobrado da família, vai aos poucos transformando Rosalina em mais um dos fantasmas que habitam e assombram a residência.

Situação semelhante é protagonizada por Quentin Compson, que, apesar de não ser herdeiro direto de Thomas Sutpen, é escolhido por Rosa Coldfield e o Sr. Compson para carregar o pesado fardo de uma memória familiar recheada de violência, incesto, racismo e decadência. Assim como Rosalina, Quentin parece não conseguir mediar a carga de informação que lhe é transmitida, o que o transforma em um indivíduo paranoico com a conservação do código de honra sulista (que já perdeu seu significado no contexto pós-Guerra Civil).

Já no caso de Charles Etienne, o que verificamos é a repetição dos mesmos dramas e dilemas apresentados pelo seu avô e seu pai, trazendo à lume os aspectos atinentes às transmissões transgeracionais e a compulsão à repetição, anteriormente referidos em nosso estudo pelas reflexões de Sigmund Freud (1996). Por conseguinte, torna-se possível depreendermos que a terceira geração, assim como a segunda, continua carregando as ruínas, conforme salienta o filósofo alemão Walter Benjamin, de um passado que continua latente no tempo presente e que exige o seu reconhecimento.

O diálogo entre *AA* e *OM* também é perceptível quando analisamos o espaço que Rosalina Honório Cota e Quentin Compson percorrem ao longo do processo narrativo. No romance autraniano, como já fora mencionado anteriormente, o antigo sobrado da família Honório Cota é o único ambiente em que a protagonista circula. Ao decidir passar o resto dos seus dias reclusa na residência, Rosalina não apenas proíbe a entrada dos moradores de Duas Pontes no local, como também minimiza o seu próprio convívio social. Dessa forma, verificamos que a grande e imponente estrutura, que nos tempos atuais encontra-se em acentuado estado de decadência, serve como um escudo e refúgio para a personagem, protegendo-a das transformações sociais, políticas e culturais que norteiam os demais habitantes da cidade, e de qualquer interferência externa. Em outras palavras, a herdeira Honório Cota vive num universo paralelo, um tempo anacrônico, regido pelas lembranças e pelos códigos de conduta de um tempo já lendário.

De acordo com a descrição do narrador-coro apresentada logo no início do romance, o sobrado, apesar da sua visível degradação física pela ação depreciativa do tempo, ainda comporta uma aura de grandiosidade advinda dos tempos de opulência e prestígio da aristocracia rural mineira:

Casa de gente de casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu. As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida (DOURADO, 1999, p. 11).

Na passagem, além do sobrado estabelecer um diálogo entre o passado e o presente e ser antropomorfizado por apresentar ossos, carne e feridas, chama a atenção que a sua descrição física assinala uma relação de espelhamento com Rosalina, em outras palavras, ao descrever a protagonista por metonímia, a casa,

suas feridas, seu processo de deterioração e, por extensão, sua putrefação, indicam o processo de degradação emocional da última herdeira Honório Cota. Outro dado analisado é que, no momento em que Rosalina fica sozinha na residência, ela protagoniza um verdadeiro caleidoscópio de emoções. Ao mesmo tempo que ela expressa um receio de ficar sem a companhia de Quiquina, ela tem o total conhecimento de que, devido seus rígidos códigos de conduta, nunca poderia voltar a conviver com os moradores da cidade.

É justamente durante esses impasses entre o permanecer no silêncio ou dirigir-se à eloquência que Rosalina revela que a sua casa não era tão silenciosa e vazia como aparentava. Além do som da batida da única pêndula do sobrado, a personagem assinala que a casa possuía um coração e seus variados cômodos eram habitados pelos fantasmas ancestrais, os quais a visitavam constantemente durante a noite. Conforme observamos no monólogo de Rosalina e pelas descrições do narrador heterodiegético no excerto abaixo, vemos que a casa era frequentemente assombrada pelos seus parentes mortos, assinalando um constante rememorar dos ausentes e um tempo presente estilhaçado de passado:

Mas as coisas naquela casa não eram frias e silenciosas [...] ecoava estranhos ruídos, como se de noite acordada tinha sempre uma porta batendo. Agora ele desce a escada, os tacos de sua bota vibram no corredor. O pai ou vovô Lucas Procópio? Mas ela não tinha nenhum medo, os fantasmas familiares, queria que eles aparecessem para que sua vida ficasse povoada (DOURADO, 1999, p. 52).

Evidencia-se que o sobrado possui a força de envolver e emergir a personagem em um mundo de sombras, como também a mantém acorrentada aos espíritos e às memórias familiares, fato este que figura a residência Honório Cota como um espaço capturador e irradiador de reminiscências. A partir das noções desenvolvidas por Aleida Assmann (2011), verificamos que o antigo sobrado poderia ser classificado como um local de geração, visto que apresenta uma forte conexão com o passado da dinastia mineira e comporta um acentuado vínculo entre Rosalina e os mitos da sua família. Além disso, a herdeira Honório Cota também problematiza o aspecto maligno dos locais de geração, já que o espaço fechado, fantasmagórico e sufocante que percorre somente faz com que ela reforce seus sentimentos de solidão, dor e sofrimento.

De forma análoga, os espaços percorridos por Quentin Compson em *AA* também denotam uma ideia de aprisionamento, sufocamento e morte. O primeiro

ambiente em que o jovem sulista circula é a decadente casa de Rosa Coldfield, durante uma tarde quente e abafada de setembro. Consoante o narrador, o local escolhido por Rosa para descarregar sobre Quentin a história de violência e sofrimento de Thomas Sutpen poderia ser comparado a um mausoléu, já que a descrição do espaço reverbera uma atmosfera claustrofóbica que compele Quentin a ouvir o passado de Sutpen, e o impossibilita de escapar à maldição familiar:

De um pouco mais de duas da tarde até quase o sol se pôr na longa, calma, quente, maçante e ociosa tarde de setembro, eles permaneceram sentados no que a Srta. Coldfield ainda chamava de escritório [...] um quarto escuro, quente e abafado, com todas as venezianas fechadas e trancadas (FAULKNER, 2014, p. 5).

Ao qualificar o local como “quente”, “maçante”, “escuro”, “abafado”, “fechado” e “trancado”, depreendemos que o ambiente acima procura conter qualquer possibilidade de circulação e movimento, tendo como função simbólica tentar paralisar o fluxo temporal. Nesse sentido, Quentin entra em contato com um ambiente que, assim como ele, tenta preservar e aprisionar o passado, atitude que se move diretamente na contramão das mudanças pelas quais aquela região estava passando no pós-Guerra Civil.

Além da casa de Rosa Coldfield, outro indicador presente em *AA* que acentua a influência da configuração espacial sobre Quentin Compson é a descrição do seu dormitório em Harvard. À proporção que o jovem conta a história de Sutpen ao seu colega de quarto, o ambiente vai ficando cada vez mais sombrio e gélido, transformando-se, no desenvolver da narrativa, em uma verdadeira catacumba. É recorrente o uso das qualificações “ar sepulcral” e “quarto sepulcral” para sintetizar o ambiente fantasmagórico que os dois jovens compartilhavam.

Nesse prisma, a configuração espacial assume a função narrativa não só de predizer o desfecho sombrio dos integrantes da família Sutpen, como também o de atuar como uma prolepse para o trágico destino de Quentin. Segundo descreve o narrador, durante o contar, recontar e reelaborar o legado deixado por Sutpen pelos dois rapazes, o dormitório apresentava-se da seguinte forma: “O quarto estava mesmo sepulcral: tinha uma qualidade rançosa, estática e moribunda além do mero frio intenso e vívido” (FAULKNER, 2014, p. 315).

Por fim, quando Quentin recorda o momento que cavalgou juntamente com Rosa Coldfield as doze milhas que separavam Jefferson da Centena de Sutpen, no final do romance, é nítida a comparação da decadente casa do patriarca sulista com

o sobrado Honório Cota. De maneira similar à antropomorfização da residência autraniana, o narrador heterodiegético de *AA* também se apropria do mesmo recurso linguístico ao equiparar as madeiras que sustentavam a casa em ruínas com a carne de um ser vivo. Ademais, ao fazer uso da sinestesia, por intermédio das expressões “bafo quente”, “cheiro de desolação”, e do verbo “exalar”, constrói-se a sensação e a representação de um corpo moribundo em acelerado estado de decomposição:

[...] agora que estavam quase embaixo da casa, o bafo mortiço de fornalha em que se moviam pareceu exalar com violência lenta e adiada um cheiro de desolação e decadência, como se a madeira de que fora construída fosse carne (FAULKNER, 2014, p. 335).

Além desses espaços trilhados por Quentin terem a força de reverberarem a ideia de preservação, enclausuramento e derrota ante a ação implacável do tempo, é visível que esses três ambientes exercem uma influência negativa no psicológico da personagem. Embora distintos, os três espaços possuem como *leitmotiv* a presença da morte que acompanha Quentin do início ao fim da narrativa. Diferentemente do sobrado Honório Cota que figurava como um local de geração, a Centena de Sutpen visualizada por Quentin poderia ser classificada como um local honorífico, o qual, segundo as reflexões de Assmann (2011), caracteriza-se por ser um espaço em que se apresentam ruínas e escombros remanescentes de vidas interrompidas pelas adversidades.

Se nesses lugares, como assevera a pesquisadora, a “história se materializa em ruínas e objetos remanescentes [...] o que foi interrompido cristaliza-se nesses restos” (ASSMANN, 2011, p. 328), depreendemos que o corpo e a alma de Quentin, ao entrarem em contato com a ruína da Centena de Sutpen, tornam-se um recipiente de toda a violência, angústia e tristeza dos integrantes da família Sutpen. Interpretação esta que é corroborada não só pela afirmação anterior do narrador que descreve a personagem metaforicamente como um “salão de fantasmas”, como também pela reação de pânico apresentada por Quentin quando ele relembra a sua visita à Centena de Sutpen: “Quentin lembrou disso [...] respirando depressa agora, agora que paz e calma o haviam abandonado” (FAULKNER, 2014, p. 337).

Apesar dos espaços vivenciados por Quentin Compson e Rosalina Honório Cota possuírem as suas particularidades e receberem, em uma leitura que siga as reflexões de Assmann, classificações distintas, nota-se que em ambos os romances

há uma ênfase em ressaltar que as duas personagens são herdeiras de uma estrutura social e de um passado decadente.

Se num primeiro momento a força das memórias familiares e das transmissões transgeracionais funcionam como recursos que aproximam as três personagens do *continuum* cultural propagado por suas famílias, à medida que os dois romances progridem, os recursos que mantêm a identidade e a perpetuação dos mitos familiares vão ganhando cada vez mais destaque nas duas diegeses. Em *OM*, Rosalina não consegue se desvencilhar do forte orgulho que caracteriza a linhagem Honório Cota e das memórias do seu pai, que a incentivam a permanecer trancada em si mesma e a se vingar dos moradores da cidade, como pode ser analisado no excerto abaixo:

O pai. Você não deve olhar para nenhum rapaz, não deve dar confiança para essa gatinha. Depois do que aconteceu. Esta gente não presta. A gente também deve ter um pouco de orgulho. Quem se rebaixa demais, arrasta a bunda no chão [...] Ninguém vai pisar no orgulho da gente. Eles vão ver (DOURADO. 1999, p. 50).

Chama a atenção o fato de que, além das reminiscências paternas, os retratos de Lucas Procópio e João Capistrano na residência, bem como os relógios, propositalmente parados, que decoram a sala do sobrado, igualmente exercem a função de recordar Rosalina das suas origens. Além disso, não podemos deixar de mencionar que a protagonista é assombrada pela memória traumática da morte do seu pai e da sua participação no rito familiar da paragem dos relógios, analisados no subcapítulo anterior. Dessa forma, evidencia-se que os seus ancestrais não só a visitam durante a noite, mas também durante o dia e que, portanto, imortalizaram-se no seu subconsciente.

A mesma situação é problematizada por Quentin Compson em *AA*. A recorrência dos seus monólogos interiores, que, tal como uma confissão e um desesperado pedido de socorro, frisam que ele ouviu “[...] *demais, contaram-me demais; tive de ouvir demais, por tempo demais*” (FAULKNER, 2014, p. 192, grifos do autor), denotam o gradual pânico que a personagem enfrenta ao longo da narrativa por conta do conteúdo expresso pelas histórias de Thomas Sutpen.

De maneira semelhante a Rosalina, que convive com as almas dos seus ancestrais, a maneira com que Quentin imagina e reconta a história do patriarca sulista e seus descendentes assinala a personificação dos mortos no tempo presente. Ao utilizar o modo narrativo do mostrar (REUTER, 2005, p. 60), temos a

descrição de passagens textuais caracterizadas pela impressão de visualização e uma riqueza de detalhes. Com efeito, tem-se a ilusão da presença dos integrantes da família Sutpen ao lado de Quentin Compson, como podemos perceber na passagem a seguir, quando Rosa Coldfield está narrando a sua versão da história para Quentin e descrevendo a tragédia dos quatro membros da dinastia:

Quentin poderia vê-los, os quatro posicionados como o grupo familiar tradicional do período, com decoro formal e sem vida, e vistos agora como a própria fotografia antiga e desbotada teria sido ampliada e pendurada na parede (FAULKNER, 2014, p. 11).

Dessa forma, como se não bastasse Quentin ter que escutar o mesmo relato repetidas vezes e ser acompanhado pela visualização dos membros da família condenada, o jovem Compson confronta-se com duas cartas (uma escrita por Charles Bon e endereçada a Judith, na qual marcava o seu casamento após a sua volta da guerra; a outra, enviada pelo Sr. Compson, na qual avisava o seu filho sobre a morte de Rosa Coldfield), as quais são comparadas pelo narrador à caixa de Pandora. Se levarmos em consideração que, segundo a mitologia grega, no instante em que Pandora abre a sua caixa espalha-se sobre o mundo uma série de desgraças que acometem todos os homens, constatamos que as duas correspondências carregadas por Quentin são também portadoras de conteúdos negativos, que o assaltam ao abri-las.

As duas correspondências possuem a força de invocar não apenas indivíduos do passado, que voltam à vida e perseguem a personagem, como também trazem a lume a realidade renegada, temida e rejeitada pelo jovem, isto é, seus conflitos com a sua irmã Caddy, o completo fim do Velho Sul e a destruição da própria família Compson, a qual se encontrava em decadência moral e econômica. Nesse sentido, tais cartas poderiam ser interpretadas não somente como indícios de um passado que ainda resta, mas como vestígios que, tais como a decadente Centena de Sutpen visitada por Quentin, fundem o passado com o presente, denotando a presença de ruínas ou vestígios pretéritos que, como caveiras, convivem na contemporaneidade e relembram o homem da sua efemeridade, como bem atestam os estudos de Walter Benjamin (2012; 2013) anteriormente referenciados nesse trabalho.

Essa consciência de que o fluxo temporal apenas conduz à morte e à destruição é reforçada pelo modo como Quentin Compson é figurado no decorrer do romance. Evidenciamos que a personagem vai se transformando em um indivíduo

velho à proporção que ele vai ouvindo e recontando os dramas da família Sutpen. Observamos a recorrência dos designantes “encurvado”, “abatido”, “rosto abaixado” e “delicadeza nos ossos” para caracterizar o estado físico e, por extensão, emocional da personagem que aos poucos se autodestrói.

Na passagem abaixo, a qual descreve um dos momentos em que Shreve e Quentin dialogam acerca das vicissitudes de Sutpen e sua família, o narrador acentua a metamorfose pela qual a personagem passa ao longo do processo narrativo:

Quentin poderia ter falado agora, mas não falou. Apenas continuou sentado, como antes, as mãos nos bolsos da calça, os ombros abatidos e curvados, o rosto abaixado e ele parecendo curiosamente menor do que era devido a sua altura e magreza – aquela qualidade de delicadeza nos ossos, na articulação, que mesmo aos vinte anos ainda tinha algo, algum último eco, de adolescência (FAULKNER, 2014, p. 297).

As descrições de Quentin transformando-se num indivíduo velho e cadavérico chega ao seu ápice quando o narrador novamente compara o dormitório do jovem a uma sala sepulcral e descreve a personagem “jazendo no chão” (FAULKNER, 2014, p. 316). O emprego do verbo “jazer” ajuda a ressaltar a ideia de Quentin estando imóvel e sepultado no local. Interessante notarmos que a própria personagem tem conhecimento do seu padecimento. Na penúltima página de *AA*, durante conversas com Shreve, o jovem chega à conclusão de que era: “mais velho aos vinte anos do que uma porção de gente que morreu” (FAULKNER, 2014, p. 345).

Enquanto Rosalina Honório Cota e Quentin Compson são acometidos pela introspecção psicológica que os leva a um ponto de tensão e exasperação, Charles Etienne continua sendo afetado pelas transmissões transgeracionais. Já adulto, notamos que a personagem problematiza os limites da segregação racial ao ultrapassar as fronteiras que separavam brancos e negros. Tal qual Thomas Sutpen, que é misteriosamente preso no dia do noivado com Ellen, Charles igualmente passa por uma situação equivalente ao envolver-se em uma briga durante uma festa de negros.

Chama a atenção o fato de que, após a sua prisão e subsequente afastamento da cidade, Charles retorna a Jefferson com uma esposa negra, causando um grande tumulto entre os habitantes conservadores do local, situação que se assemelha à reação dos cidadãos no instante em que Sutpen chega na cidade com seus vinte escravos.

Conforme exposto no segmento abaixo, embora Charles Etienne afirmasse que possuía sangue negro, ninguém acreditava na sua palavra. Como forma de protesto, a violência passa a ser a sua primeira arma e ação contra o preconceito racial:

[...] o homem aparentemente caçando situações em que pudesse exibir o corpo simiesco da companheira retinta diante da cara de qualquer um que retaliasse: os estivadores e marinheiros negros dos vapores ou das espeluncas urbanas que achavam que ele era branco e acreditavam ainda mais intensamente nisso quando ele o negava; os brancos que, quando ele dizia que era negro, acreditavam que mentia para salvar a pele, ou pior: por pura embriaguez de perversão sexual (FAULKNER, 2014, p. 191).

Desgastada física e emocionalmente, a personagem acaba recorrendo ao alcoolismo, assim como o pai de Thomas Sutpen, no intuito de escapar da sua decadente vida. Todavia, na sua fuga da realidade, ele apenas se envolve em mais problemas e acaba sendo contaminado pela febre amarela. Conseqüentemente, seus dramas e angústias não só acabam com a sua vida, mas também com a de Judith Sutpen.

Tendo por base o destino traçado por Charles Etienne no romance, visualizamos que a personagem possui uma relação de espelhamento com o seu pai, Charles Bon. Embora seja possível notarmos que tanto o filho quanto o pai sucumbem diante do forte preconceito racial presente no Sul americano, o que os diferencia é que Charles Bon, apesar de conter sangue negro, não apenas tem livre acesso aos locais dominados pelos brancos, como também foi condecorado por defender, durante a Guerra Civil, a permanência de um sistema agrário, escravocrata e racista que o menosprezava. Ironicamente, seu filho acaba sendo vitimado pelos princípios defendidos pelo seu próprio pai e avô.

O diálogo entre *OM* e *AA* também se realiza ao compararmos os desfechos trágicos de Rosalina e Quentin Compson. Assim como Charles Etienne recorre à bebida para esquecer dos seus problemas, a herdeira Honório Cota igualmente entrega-se ao alcoolismo e à leitura de romances como uma alternativa para escapar da sua sufocante e decadente realidade. Ao debruçar-se sobre livros como *As pupilas do senhor reitor* (1867) e *As mulheres de bronze* (1823), ambos possuindo como fios condutores uma forte carga romântica e dramática, tais obras fazem com que Rosalina se transporte para as páginas dessas narrativas e protagonize as paixões e a felicidade que ela nunca teria a oportunidade de protagonizar.

Sua vida paralisada e regida pelas forças dos seus antepassados é perturbada com a chegada do forasteiro Juca Passarinho, personagem com a qual ela se envolve emocionalmente e a faz despertar para a vida, acendendo uma fagulha de luz e esperança no seu destino dominado pela sombra dos mortos. Como é possível verificar no excerto abaixo, em discurso indireto livre, o afloramento da sensibilidade da protagonista faz com que ela enxergue o vazio e a escuridão da sua vida, possibilitando que Rosalina reavalie o seu aprisionamento pelos seus princípios arcaicos e petrificados herdados da sua família:

Os olhos de novo frios olhavam os móveis da sala, o relógio parado, o lustre de cristal, as mãos abertas sobre a mesa, as suas mãos abertas sobre a mesa, as suas mãos vazias. Tinha vontade de chorar, de uns tempos para cá tinha vontade de chorar. Ela, que antes não chorava. Como viver ali, naquela sala, naquela casa, naquela cidade hostil, quando havia uma vida tão diferente lá fora, no grande mundo de Deus? (DOURADO, 1999, p. 134).

Embora Rosalina apresente momentos de entendimento e compreensão da sua melancólica existência dentro do sobrado, ela não consegue se desvencilhar das memórias ancestrais, que vão se tornando mais intensas à proporção que a diegese vai tomando fôlego. Ao relacionar-se com um homem simples e proveniente de uma classe social tão distinta da sua, Rosalina rompe com todos os paradigmas e hierarquias sociais da linhagem Honório Cota. A partir de então, verificamos que a protagonista passa a assumir duas identidades distintas: a Rosalina diurna, mais parecida com o pai João Capistrano, carregando o orgulho e a soberba da família; e a noturna, assemelhada ao avô, Lucas Procópio, consumida pelas tentações e desejos carnisais.

Apesar da herdeira tentar conciliar as duas personalidades antagônicas, Rosalina paga um alto preço pela sua desobediência às tradições do clã Honório Cota. Sua angústia, desequilíbrio emocional e sentimento de culpa aumentam quando ela acorda das noites de amor com Juca Passarinho e passa a ser martirizada pelas reminiscências familiares e pelo olhar de reprovação da empregada Quiquina. Por mais que Rosalina apresente-se psicologicamente destruída pelo impasse de unir a sua individualidade com a rígida ideologia aristocrática que a orientava, ela esconde-se por trás de uma frágil máscara que encobre o verdadeiro tormento presente no seu interior. Como bem expressa a declaração atônita de Juca Passarinho:

Como pode, como pode? Pensava quando de dia ela o olhava mansamente como se nada de noite se passasse entre eles. Não é fingimento [...] Ela não está fingindo, uma pessoa que finge não tem os olhos assim. Porque em nenhum momento ela vacilava, em nenhum momento tremia, em nenhum momento parecia reconhecer nele o homem que de noite a visitava com outras roupagens. Como ela desligava os olhos e a alma do corpo, assim vivia de noite uma vida, de dia outra (DOURADO, 1999, p. 201).

Constrói-se uma situação similar à protagonizada por Rosalina na narrativa faulkneriana. Quentin Compson igualmente divide-se em duas personalidades distintas ao ouvir as histórias do passado. A primeira delas é caracterizada pelo impulso ao moderno, o que o faz deixar o Sul e ir estudar em Harvard; a segunda, compreende as vozes das tradições que o impedem de seguir para o futuro. Segundo o narrador:

[...] ele agora parecia ouvir dois Quentins diferentes – o Quentin Compson que se preparava para Harvard no Sul, o Sul profundo morto desde 1865 e habitado por fantasmas prolixos, ultrajados, desnoroados, ouvindo, tendo que ouvir [...] sobre velhos tempos fantasmagóricos; e o Quentin Compson que ainda era jovem demais para merecer ser um fantasma, mas tendo que sê-lo por tudo aquilo, pois nascera e fora criado no Sul profundo (FAULKNER, 2014, p. 7).

Nessa perspectiva, podemos observar que Rosalina e Quentin expressam o mesmo sentimento de aprisionamento pela rigidez das heranças familiares, cujo conteúdo transmitido ao longo das gerações faz com que os herdeiros sejam meros fantoches das vozes ancestrais e das convenções sociais, características que os aproximam dos destinos traçados pelos integrantes da segunda geração anteriormente analisados em nosso estudo. O impacto negativo do peso do passado sobre a vida das personagens obriga-as a tentarem dar continuidade às tradições instauradas pelos seus antepassados. Entretanto, Rosalina e Quentin não levam em consideração que lhes faltam a personalidade forte, a coragem e a dureza que marcam a trajetória e a identidade dos patriarcas Thomas Sutpen e Lucas Procópio.

Por conseguinte, ao tentarem representar a estabilidade e a resistência de padrões arcaicos em um cenário de reconfiguração social e cultural, Quentin e Rosalina são acometidos por sentimentos de angústia, solidão, desespero e medo diante da consciência da sua fragilidade e impossibilidade de conservar o legado familiar a eles transmitido, percepção esta que acaba os levando à autodestruição.

No romance autraniano, os sentimentos de culpa da herdeira Honório Cota devido ao seu relacionamento com Juca Passarinho intensificam-se quando ela engravida do forasteiro. Apesar do romance não apresentar detalhes sobre a

gestação de Rosalina e, por meio de uma elipse, já situar o leitor durante o trabalho de parto da protagonista, o longo monólogo de Quiquina, que exerce a função de parteira, desempenha uma influência ímpar no destino de Rosalina e sua criança. Durante o parto, a empregada expõe todo o seu ódio por Juca Passarinho e expressa uma acentuada decepção pela jovem por ela ter se envolvido com um mero “sujeitinho”. No excerto a seguir, observamos a preocupação da velha empregada em dar continuidade ao rito da paragem dos relógios caso Rosalina viesse a falecer durante o parto e também o seu descontentamento ao saber que ela daria à luz a uma criança que mudaria drasticamente a rotina dos poucos moradores do sobrado Honório Cota:

[...] essa gente Honório Cota. Gente de casta, de de-primeiro, dizem. De casta, e ela foi fazer aquilo com um agregado sem eira nem beira que nem aquele caolho. Juca Passarinho, veja só. É cuspir, o nome dele suja a boca [...] Um porqueira, um bosta. Rola-bosta, passarinho (DOURADO, 1999, p. 220).

Ao passar a qualificar constantemente Rosalina como uma mulher “perdida” e “humilhada”, Quiquina torce para que a criança nasça morta e que a sina que acometera Dona Genu antes do nascimento da herdeira, isto é, o infortúnio de gerar natimortos, tivesse sido transferida para a sua filha. Chama a atenção o fato de que, durante as fortes contrações de Rosalina, a empregada ressalta que poderia matar a criança e que a própria herdeira a agradeceria pela sua nobre atitude. Nesse sentido, Quiquina protagoniza um intenso impasse entre deixar a vida seguir o seu fluxo natural e aceitar as futuras modificações que a criança causaria na vida dos habitantes do antigo sobrado, e o desejo pela permanência de uma visão do mundo antiga e de uma moral rígida. Além disso, não podemos deixar de mencionar que Quiquina expressa o medo dos olhares críticos e dos boatos maldosos que se espalhariam entre os moradores da pequena cidade de Duas Pontes:

Não, meu Deus, não podia fazer aquilo, é pecado. Um pecado feio, sem perdão. Não era pecado também deixar ele viver? Como é que ela ia fazer com aquele menino dentro da casa? Até quando podia esconder da cidade, o menino crescendo? [...] O pior é que ele [Juca Passarinho] ia querer bancar o pai, mandar na casa, tinha direito. O pior não era isso, era a cidade ficar sabendo. Não, aquele menino não podia viver (DOURADO, 1999, p. 224).

Apesar do nascimento do bebê de Rosalina ser um dos pontos de maior tensão da ação romanesca, a presença de uma elipse entre o nascimento e a entrega do corpo da criança sem vida a Juca Passarinho pelas mãos de Quiquina

deixa em aberto se a empregada realmente teve a coragem de pôr fim à vida do filho de Rosalina ou se ele já nascera sem vida. Por mais que as causas da morte do recém-nascido fiquem em suspenso em *OM*, os resultados advindos desse momento de terror protagonizado dentro do sobrado são devastadores.

Juca Passarinho, imerso numa profunda tristeza, abandona a residência após enterrar o seu filho. Já Rosalina, combalida pela presença de uma atmosfera cada vez mais sombria dentro do sobrado, entra em um processo de desagregação psíquica e é constantemente vista pelos moradores caminhando e cantando durante a noite, toda vestida de branco no cemitério da cidade — aqui a narrativa autraniana estabelece uma relação intertextual com a antiga lenda da “mulher de branco”. Conseqüentemente, a herdeira acaba sendo retirada do sobrado e conduzida “para longes terras”, sugerindo a sua ida para um sanatório. No caso de Quiquina, a última ação da empregada antes dela misteriosamente deixar a residência e a cidade foi paralisar a pêndula localizada na copa do sobrado, assinalando a tragédia de Rosalina, o fim da dinastia Honório Cota e a simbólica morte do sobrado, o qual possui agora o seu “coração” estático.

Durante a saída da herdeira do sobrado, dois fatos chamam a atenção. O primeiro leva em consideração a presença em massa dos moradores da cidade dentro do casarão da família. A abertura das suas portas e, conseqüentemente, a invasão de diferentes pessoas no seu interior demarcam a morte e contaminação simbólica tanto da casa quanto dos valores patriarcais e do próprio clã Honório Cota. O segundo ponto analisado é que, mesmo combalida psicologicamente, Rosalina realiza, pela última vez, o ritual instaurado por seu pai. Só que agora, ao descer as escadas do sobrado que representariam metaforicamente, como apontado no subcapítulo anterior, a presença de uma ponte que conectaria o presente ao passado, ao invés de Rosalina parar os ponteiros dos relógios, ela, ao estabelecer-se no plano do presente e da realidade, tardiamente põe fim a sua convivência com os fantasmas ancestrais que coabitavam a residência ao deixar o local.

No fragmento abaixo, narrado sob a perspectiva do narrador-coro, descreve-se o momento em que Rosalina, na companhia do seu antigo amigo Emanuel, desce as escadas do sobrado e é levada “para longes terras”. Na passagem, as qualificações que o narrador utiliza ao vê-la na escadaria acentua o caráter fantasmagórico da personagem ao descrevê-la com um longo vestido branco, com uma aparência frágil, mas que ainda salienta seu porte superior e arrogante perante

os espectadores que atentamente a acompanham até a sua saída da residência. Ainda, a descrição dessa cena estabelece um contato intertextual com o trágico desfecho da personagem Blanche DuBois da peça *Um bonde chamado desejo* (1947), do escritor norte-americano Tennessee Williams⁴⁸, a qual igualmente apresenta uma protagonista acometida pela loucura por não conseguir manter as heranças do passado e uma moral antiga e opressiva face à brutalidade e às transformações da realidade:

De branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa branca refohuda no cabelo, lá vinha ela. Lá vinha Rosalina descendo a escada de braço dado com Seu Emanuel [...] A cabeça erguida, o porte empinado, hierático, ela mais parecia uma rainha descendo a escadaria dum palácio, uma noiva boiando no ar a caminho do céu [...] Ela sorria feito se fosse para a gente. Mas sabíamos, não era para nós que ela sorria: era um sorriso meio abobalhado, para ninguém (DOURADO, 1999, p. 247).

Deixando para trás um rastro de poeira, sofrimento e o antigo e decadente sobrado Honório Cota, Rosalina deixa como legado para os moradores de Duas Pontes as memórias de uma dinastia destruída pelo acúmulo dos erros e pecados cometidos pelos seus próprios integrantes e pelas complexidades e contradições que caracterizam a modernidade.

Ao voltarmos nossa atenção para o desfecho de Quentin Compson em *AA*, observamos que ele é igualmente acometido por um desequilíbrio psicológico, o qual é catalisado no momento em que o jovem sulista encontra-se com o moribundo Henry Sutpen na Centena de Sutpen. Após conversar com Henry e descobrir que ele vivia há quatro anos na residência aguardando a sua morte, evidenciamos que a frágil segurança que Quentin tinha de que as velhas histórias que ele escutava eram meros dramas e tragédias vividas em um passado distante é desmantelado; em outras palavras, ao ver e falar com o herdeiro de Thomas Sutpen, o passado funde-se com o presente e, por extensão, com a vida da personagem.

Consequentemente, além de Quentin Compson reforçar seus sentimentos de insegurança e agonia por ser obrigado a carregar o fardo do passado do Velho Sul, ele percebe que os protagonistas das velhas histórias “não são mais fantasmas, mas

⁴⁸ Nessa renomada peça de Tennessee Williams, Blanche DuBois é levada para um sanatório após inúmeras vicissitudes enfrentadas ao longo da obra. Chama a atenção que o tratamento galante e cavalheiresco do médico que conduz a protagonista para fora da casa da sua irmã Stella é semelhante ao modo como Seu Emanuel e o coronel Sigismundo tratam Rosalina Honório Cota ao término do romance de Autran Dourado.

gente de verdade” (FAULKNER, 2014, p. 345), o que configura o seu encontro com Henry como um terrível pesadelo.

Quentin ressalta, repetidas vezes, que após o seu encontro com Henry Sutpen, seria impossível o seu desenlace com a memória da família Sutpen e, por conseguinte, uma vida tranquila. Sentimentos de medo, angústia e pânico manifestam-se no seu monólogo interior “Nunca mais paz. Nunca mais a paz. Nunca mais. Nunca mais. Nunca mais” (FAULKNER, 2014, p. 341). Além dessa passagem estabelecer um diálogo explícito com o poema “O corvo” (1845), do norte-americano Edgar Allan Poe⁴⁹, ela nos ajuda a examinar a estranha reação do jovem sulista ao ser questionado por Shreve se ele odiava o Sul.

Ao finalizar *AA* afirmando variadas vezes que ele não odiava a sua terra natal, a sua negação, na verdade, poderia ser interpretada como a afirmação dos seus sentimentos de ódio, fúria e desespero perante os valores norteadores da região. Ao contestar a pergunta de Shreve, como expresso no seguinte excerto: “[...] *não. Não! Eu não odeio! Eu não odeio!*” (FAULKNER, 2014, p. 346, grifos do autor), a agitação e nervosismo da personagem apontados pela repetição do advérbio “não” e do uso dos sinais de exclamação demonstram o seu desconforto ao ter de carregar o peso simbólico do passado que o angustia e o impede de seguir o seu próprio destino. Nessa esteira, como bem destaca Estella Schoenberg, a atitude de Quentin igualmente poderia ser compreendida como a tomada de consciência da sua “crescente desilusão com a tradição herdada, o reconhecimento que seus heróis são vilões, seus valores são falsos e suas exigências são excessivas” (SCHOENBERG, 1977, p. 149, [tradução minha])⁵⁰.

Chama a atenção que além dos pontos destacados acima, Quentin, ao ser questionado por Shreve acerca das relações raciais, igualmente expressa o medo cultural sulista sobre a questão da miscigenação, a qual assombra a maioria das personagens da narrativa faulkneriana.

Nesse prisma, se por um lado o Quentin Compson presente em *AA* acaba atormentado psicologicamente pelos fantasmas do passado que se recusam a permanecerem calados; por outro, ao analisamos a mesma personagem em *O som*

⁴⁹ No poema “O corvo”, o eu-lírico, que se encontra à beira da loucura, lamenta-se pela morte de sua amada, Lenora. Ao deparar-se com um corvo, começa a indagar-lhe sobre os mais diversos assuntos. Todavia, a única resposta do pássaro é a constante repetição de “nunca mais” ou, no inglês, “nevermore”.

⁵⁰ No original: “growing disillusion with his inherited tradition, his recognition that its heroes are unheroic, its values false, and its demands excessive” (SCHOENBERG, 1977, p. 149).

e a *fúria* — obra que narra, no seu segundo capítulo, o prosseguimento da vida universitária de Quentin em Harvard — temos a dramatização dos efeitos devastadores causados pela falha tentativa de manutenção de uma moral retrógrada e opressora no tempo presente.

Nesse romance, Quentin narra o último dia da sua vida. Ele acorda, observa uma misteriosa sombra que o guia até o fim do capítulo, escreve cartas para a sua família, pega um bonde, compra os ferros de passar que ele usará para se afogar e se suicida. Perturbado pelo incessante tique-taque dos relógios, ele tenta interromper o fluxo temporal e se desvencilhar do passado sulista e das memórias dos seus antepassados. Para tanto, o jovem tenta destruir o relógio que fora do seu avô e dado a ele por seu pai como uma herança familiar:

Fui até a cômoda e peguei o relógio, ainda com o mostrador virado para baixo. Quebrei o vidro na quina do móvel e apertei os cacos na mão e coloquei-os no cinzeiro e arranquei os ponteiros e os pus no cinzeiro também [...] Havia uma mancha de sangue no mostrador. Quando o vi, meu polegar começou a arder (FAULKNER, 2015, p. 73).

Transmitindo a percepção de que o correr das areias do tempo apenas conduzem à destruição e à morte, interpretação esta sugerida pelo sangue da personagem que escorre sobre o relógio, Quentin acaba não suportando o peso simbólico das tradições e das responsabilidades herdadas por sua família e, por extensão, do clã Sutpen. Como alternativa, a personagem encontra no suicídio a sua única chance de pôr um fim ao verdadeiro tormento em que a sua vida havia se transformado.

Ao finalizarmos nossa análise, as considerações do pesquisador Luís André Nepomuceno nos oferecem importantes observações sobre o desfecho de Rosalina, as quais também se enquadram na análise de Quentin Compson. Na perspectiva do autor, um dos grandes motivos da derrocada das personagens reside na sua incapacidade de adaptação à nova realidade que se fazia cada vez mais presente e na insana persistência em manter a memória de uma identidade aristocrática e valores comportamentais retrógrados. Segundo o estudioso:

[...] a ilusão parece ser mesmo a única realidade que predomina o cenário arcaico dos personagens [...] Esses indivíduos melancólicos, presos a uma herança trágica, obcecados pela memória agonizante mantêm, na verdade [...] uma espécie de teatro das virtudes, uma farsa grotesca de identidade, que existe apenas num mundo de ilusões (NEPOMUCENO, 2006, p. 121).

Logo, se de um lado Charles Etienne sucumbe pela forte carga transgeracional herdada pelo seu avô e pai, que o faz compulsoriamente repetir os mesmos erros dos seus antepassados, expressando, dessa forma, um olhar crítico sobre a família ao representá-la como uma instituição dominadora, bem como apontar a miscigenação como um símbolo da desintegração familiar e individual; por outro, Rosalina e Quentin sofrem com suas incapacidades de rompimento e dosagem do *continuum* cultural herdado pelas suas famílias, transformando-os em objetos de manipulação das vozes do passado e eliminando qualquer possibilidade de mudança em suas vidas. No romance autraniano, a morte do bebê da protagonista simbolicamente representaria a não possibilidade de mudança e renovação do modo de agir e pensar da sua casta social; já na narrativa faulkneriana, o suicídio de Quentin expressaria, metaforicamente, a queda e o desfalecimento da sociedade patriarcal, racista e conservadora do Velho Sul americano.

Assim, ao representarem, por metonímia, as várias gerações das famílias Honório Cota, Sutpen e Compson, a morte e a desagregação psicológica que acomete as três personagens apontariam a falência das tradições frente a um mundo em intensa transformação. Dessa maneira, o resgate memorial nas duas obras não se configura como uma atitude meramente nostálgica, mas ideológica e crítica, uma vez que, ao se agarrarem e se refugiarem nas reminiscências pretéritas, as personagens trazem a lume toda a falência do sistema político-social da antiga sociedade aristocrática mineira e norte-americana, destacando os perigos relativos à não adaptação a um novo cenário político, social e cultural. Por conseguinte, tanto em *OM* quanto em *AA* problematizam-se o impasse entre a conservação do antigo e o ímpeto pelo moderno e a inevitável força do progresso.

Conclusão

Ao longo da presente pesquisa, buscamos verificar como se configura a temática da decadência nos romances *Absalão, Absalão!* (1936), de William Faulkner, e *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado, levando em consideração a influência das transmissões transgeracionais e o peso simbólico do passado sobre os integrantes das dinastias Sutpen e Honório Cota. Após percorrermos as ruas da cidade mítica de Duas Pontes e do fictício condado de Yoknapatawpha em busca de informações acerca da ascensão e queda do legado deixado pelos patriarcas Thomas Sutpen e Lucas Procópio, tornou-se possível verificar a presença de um conjunto de fatores responsáveis pela destruição familiar expressa no decorrer das duas obras.

Em ambas as narrativas, entramos em contato com personagens cuja subjetividade e integridade moral mostram-se intensamente abaladas. Seja pela busca da manutenção de um tempo arcaico, seja pela valorização dos antepassados para a conservação das tradições, seja pelo estabelecimento de princípios políticos, sociais e culturais petrificados, observou-se que se reverbera nos romances estudados uma atmosfera sombria e sufocante que impede qualquer possibilidade de escape das influências herdadas pela família. Com isso, notamos que as transmissões transgeracionais e o peso simbólico do passado exercem uma ação negativa sobre as personagens, já que elas não apenas são desestabilizadas por uma moral e uma opressão rígidas que as impedem de modificarem seus padrões de conduta e de se adaptarem à nova configuração social, como também são psicologicamente martirizados pela incapacidade de dar continuidade ao fardo legado pelas gerações anteriores. Outro dado que chama a atenção é que as personagens não percebem ou insistem em não perceber a repetição de padrões comportamentais advindos dos seus ancestrais, os quais acabam por levá-los à autodestruição.

Nesse sentido, depreendemos que uma das principais vicissitudes enfrentadas pelos integrantes do grupo Sutpen e Honório Cota é a maldição gerada no seio familiar, a qual os corrói lentamente ao longo das duas tramas romanescas, fato esse que confirma a hipótese levantada no início do nosso estudo. No processo de decadência familiar, essa sina faz com que os descendentes paguem um alto preço pelos pecados cometidos pelos seus antepassados. Isolamento social,

melancolia, tristeza, desagregação psíquica e suicídio constituem alguns dos fatores que acometem os integrantes das dinastias Sutpen e Honório Cota, bem como os indivíduos que se aproximam dessas duas árvores genealógicas amaldiçoadas.

Por intermédio da análise da representação dos patriarcas Thomas Sutpen e Lucas Procópio, foi possível notarmos a solidificação dos valores e da identidade familiar que norteiam os seus herdeiros, assim como a fixação do sobrenome e a construção do império Sutpen e Honório Cota através de duas personagens que, mesmo não possuindo origens nobres, enfrentaram inúmeras adversidades no intuito de alcançarem reconhecimento, poder e riqueza. Porém, essa busca obsessiva pelo acúmulo de bens materiais acabou fazendo com que ambas as personagens se tornassem indivíduos frios e calculistas. Ao nivelarem tudo e todos por meio de um olhar racional e mercantil, o qual via as relações familiares e sociais como meras peças de um jogo que deveriam ser manipuladas em favor dos seus próprios interesses, Thomas e Lucas transportaram essa postura para o relacionamento com seus filhos. Conseqüentemente, verificamos que os patriarcas apresentam um acentuado distanciamento e total ausência de afetividade para com seus herdeiros.

Aliás, ao edificarem seus reinados às custas da ganância, do sofrimento, da mentira e do sangue escravo, os patriarcas não só dão início à maldição familiar que destruirá seus descendentes, como também contaminam com seus pecados as duas regiões que servem de pano de fundo para os dois romances. Por conseguinte, praticamente todas as personagens que compartilham da ideologia professada pelos patriarcas foram igualmente amaldiçoadas pelos erros e crimes cometidos por eles.

Em relação às personagens Henry, Judith e João Capistrano, notou-se que elas buscam conservar os valores arcaicos e opressivos que guiavam a antiga aristocracia rural patriarcal mineira e sulista. Os três descendentes possuem como traços em comum viverem à sombra das memórias familiares e acorrentados ao contexto de sua classe social. Ao trazerem à tona temáticas como o racismo, a homossexualidade, o incesto, a miscigenação, o fratricídio, a desilusão e a vingança, poder-se-ia dizer que os dramas que acometeram os integrantes da segunda geração procuram despertar a humanização do leitor. As obras possuem a força de colocá-lo em contato com o denso universo de personagens que se desintegram física e emocionalmente em nome das exigências de um modo de vida retrógrado e por não conseguirem sustentar o peso simbólico do sobrenome herdado devido as

suas fragilidades e vulnerabilidades. A exceção foi apresentada por Judith Sutpen, que, apesar de moldar-se ao novo sistema sulista pós-Guerra Civil, sucumbiu devido às falhas cometidas pelo seu pai e irmão.

Assim, a partir dos destinos trágicos percorridos pelas três personagens, verificou-se que tanto em *Absalão, Absalão* quanto em *Ópera dos mortos* há uma ênfase na figuração de indivíduos que descortinam a impossibilidade de adaptação às transformações sócio-culturais, assim como trazem a lume a consciência da precariedade da condição humana.

Essa perspectiva sombria que assinala a presença da maldição familiar sobre os descendentes de Thomas Sutpen e Lucas Procópio ganhou expressão ao estudarmos os integrantes da terceira geração. Rosalina Honório Cota, Quentin Compson e Charles Etienne Saint-Valery Bon conviveram sob uma atmosfera de decomposição e sufocamento regida pelas vozes dos fantasmas ancestrais. Esses, que devido às suas intervenções nos assuntos terrenos e por vagarem entre os vivos, sobretudo assombrando o subconsciente dos seus descendentes, desempenharam uma série de adversidades que impediam que seus herdeiros modificassem seus destinos e rompessem com os laços familiares.

Dessa maneira, a presença dos fantasmas e suas interações com as personagens nos permitem verificar a sobrevivência de um passado que resiste às ações do tempo, bem como o desejo pela manutenção de uma ordem ditada pela antiga classe dominante. Assim, a presença maligna dos espíritos dos mortos é vista como a personificação do mal e dos restos de uma história repleta de violência e sofrimento. Nesse caminho, poderíamos dizer, como destaca Sandra Vasconcelos (2002), que nos dois romances estudados “o mal, portanto, é exteriorizado e o poder aristocrático é o fantasma, literal, de um passado bárbaro e supersticioso que insiste em persistir no presente” (VASCONCELOS, 2002, p. 132).

Rosalina, Quentin e Charles Etienne dramatizam o abismo existente entre o mundo imaginado e a realidade. Enquanto Charles procura, sem sucesso, encontrar o seu lugar na sociedade racista sulista, as outras duas personagens são atormentadas pela iminente dissolução da estrutura social que as representam e a dúvida entre o permanecer na imobilidade e a pressão de adaptação a uma nova organização social. Diante disso, pode-se perceber que um dos pontos que une as duas gerações de descendentes amaldiçoados reside no conflito entre duas tendências opostas: de um lado, a permanência na legitimação do legado ancestral

e na conservação de valores e princípios arcaicos de um passado de rica tradição; de outro, a possibilidade de mudança e ruptura com a rigidez da ordem tradicional, a qual provocaria um rompimento com a fidelidade doentia às tradições e com o peso das heranças. Impossibilitados de fugirem dos seus laços de sangue, todos os descendentes foram acometidos por um trágico destino.

Além disso, essa carga negativa e maligna que paira sobre os integrantes da segunda e terceira geração ganha intensidade ao observarmos os desfechos dos filhos de Charles Etienne e Rosalina Honório Cota. Enquanto o filho desta acabou não vingando, o daquele foi acometido pela deficiência mental e abandonado após a Centena de Sutpen ser consumida pelo fogo. Nessa perspectiva, evidencia-se que as duas personagens metaforicamente representariam o acúmulo e a punição pela soma dos equívocos das gerações anteriores. Em outros termos, a morte do herdeiro de Rosalina e a inaptidão intelectual do filho de Charles Etienne consolidam a tragédia e o fim das linhagens Sutpen e Honório Cota.

No que tange à configuração espacial, vimos que a Centena de Sutpen, o sobrado Honório Cota e o dormitório de Quentin Compson em Harvard possuem como traços em comum a representação da imagem de um mundo condenado, ou seja, os espaços habitados pelas personagens sugerem refletir a angústia e os dramas dos seus moradores, deteriorando-se juntamente com as famílias. Assim sendo, se por um momento as residências construídas por Thomas Sutpen e Lucas Procópio são classificadas como locais de geração, ambas se caracterizam, ao término dos romances, como locais honoríficos, restando apenas ruínas, escombros e memórias que povoam o imaginário dos habitantes das cidades de Duas Pontes e do condado de Yoknapatawpha.

A configuração estética das narrativas de William Faulkner e Autran Dourado analisadas na presente pesquisa dialogam com os conteúdos expressos nos enredos dos romances. A fragmentação formal presente em *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos* sugere refletir a instabilidade e a profundidade psicológica das personagens que compõem as tramas, bem como expressa o modo como o discurso literário procura simbolizar a decadência e a destruição das duas famílias. Nesse sentido, a presença de um enredo não linear, as mudanças temporais e de perspectiva narrativa, sem demarcações ou avisos prévios, e a sobreposição de diferentes vozes, que geram concepções díspares de um mesmo evento, compreendem alguns recursos estéticos presentes nas duas diegeses que apontam

para a perda da estabilidade do núcleo familiar e o abalo entre as fronteiras que separariam os brancos e os negros, os ricos e os pobres, o passado e o presente, a loucura e a sanidade.

Diante disso, torna-se possível afirmar que, ao constituírem duas produções literárias densas que primam por uma estética que rompe com o modo tradicional de escrita literária, *Absalão, Absalão!* e *Ópera dos mortos* procuram desestabilizar o seu leitor, causando-lhe um estranhamento e desconforto. Tais características sugerem a exigência da postura de um leitor comprometido e ativo durante a leitura dos romances, os quais buscam proporcionar uma reflexão e um posicionamento crítico acerca das variadas problematizações temáticas apontadas nas duas produções literárias.

Ao apresentarem em seus textos uma estreita relação entre os elementos literários e extraliterários, Autran Dourado e William Faulkner estabelecem um diálogo com as experiências históricas e sociais que marcaram Minas Gerais e o Sul americano, trazendo à tona uma posição crítica sobre um passado dado como morto, mas que ainda inquieta, persiste e mantém fortes vínculos com o presente. Nesse caminho, interpretamos que a decadência das famílias Sutpen e Honório Cota funciona como um microcosmo, uma representação metafórica e metonímica que correlaciona a trajetória de ascensão e queda das duas dinastias com o esfacelamento das sociedades às quais aludem as narrativas.

Com isso, ao assumirem a postura do historiador materialista benjaminiano, escovando a história a “contrapelo” e reescrevendo, via discurso ficcional, “os restos de uma história que insiste em ser em sua forma decadente, passada, quase apagada, quase ruína” (RIBEIRO, 2016, p. 266), ambos os escritores tornam explícitos o entendimento de um processo histórico estigmatizado por uma exploração sem limites e pelo uso da repressão, da opressão e da violência utilizados para o estabelecimento e a sustentação da riqueza e do progresso por meio do sacrifício e da miséria de outros.

Logo, nota-se que tanto em *Absalão, Absalão!* quanto em *Ópera dos mortos* temos a presença de um tempo histórico “saturado de ‘agoras’”, o qual salienta que a ação temporal não consegue apagar por completo as reminiscências do passado. Dessa forma, ao apresentarem produções literárias que primam pela união dos fatos pretéritos com o tempo presente num único instante, pode-se afirmar que William Faulkner e Autran Dourado utilizam-se do meio literário como uma ferramenta que

procura resgatar o passado de Minas Gerais e do Sul norte-americano, lançando sobre eles uma reflexão crítica e a conscientização de que, por meio das experiências passadas, podemos compreender melhor as vicissitudes que acometem o presente.

Ao término desse estudo, que não esgota as possibilidades de interpretação dos romances aqui analisados, esperamos ter contribuído para a compreensão da importância dos laços familiares e da temática da decadência expressos em *Absalão*, *Absalão!* e *Ópera dos mortos*, bem como ressaltar a presença da intertextualidade entre William Faulkner e Autran Dourado e assinalar a riqueza literária expressa em suas produções literárias.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BERND, Zilá. Apresentação. In: **Organon**. Porto Alegre. V. 29, n. 57, 2014, p. 1 – 3. Disponível em: <seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/49280/31806>. Acesso: out. 2015.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241 – 252.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e corrigida no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica no Brasil, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**: o amor nunca morre. Tradução de Ana Maria Chaves. 3ª reimpressão São Paulo: Lua de Papel, 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **Crítica da cultura, crítica da modernidade**: a representação da literatura no século XX. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

CALEGARI, Lizandro Carlos. História, melancolia e alegoria em Walter Benjamin. In: OURIQUE, João Luiz Pereira.; UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. (Orgs). **Literatura e Autoritarismo**: o esquecimento da violência. Nº 4, 2002. Disponível em: <w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num4/ass05/pag01.html>. Acesso: fev. 2016.

CANTARELLI, Ana Paula. **Alegoria e morte em Pedro Páramo, de Ruan Rulfo**: o futuro em ruínas. 2013. 248 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras) Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2013.

CARRIGAN JUNIOR, Henry L. Revealing Faulkner: religious fall in *The Sound and the fury*. In: Ellis, Jay (Org). **Southern Gothic Literature (critical insights)**. Ipswich: Salem Press, 2013, p. 93-111.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 1, v. 03, 1991, p. 9- 21. Disponível

em: <<http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450307446>>. Acesso em: out. 2016.

DELL, Kerstin. **The Family novel in North America from Post-war to Post-Millennium: a study in Genre**. 2007. 239 f. Tese (Anglistik/Amerikanistik – Literaturwissenschaft) Universität Trier, Trier, 2005.

DIAS, Marlom. “Ele faz os personagens viverem”: entrevista com a doutora em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria, Vera Lucia Lenz Vianna da Silva sobre o autor do clássico *Ópera dos mortos*. In: **Proa**: uma revista de jornalismo literário. Ano II, ed. 1, dezembro 2012, p. 4-6. Disponível em: <https://issuu.com/proa_revista/docs/proa_01>. Acesso: abr. 2015.

DIRK, Kuyk Jr. “Sutpen’s design”. In: HOBSON, Fred (Org). **William Faulkner’s Absalom, Absalom!**: a casebook. New York: Oxford University Press, 2003, p. 189 – 217.

DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DOURADO, Autran. **Um cavalheiro de antigamente**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. **Lucas Procópio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Breve manual de estilo e romance**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

ENTZMINGER, Betina. Passing as miscegenation: whiteness and homoeroticism in Faulkner’s *Absalom, Absalom!*. In: WATSON, Jay (Org). **Faulkner and whiteness**. Jackson: University Press of Mississippi, 2011, p. 75 – 91.

FAULKNER, William. **Absalão, Absalão!**. Tradução de Celso Mauro Paciornik e Julia Romeu. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Acceptance. In: FRENZ, Horst. **Nobel Lectures: literature 1901 – 1967**. Elsevier Publishing Company: Amsterdam, 1969, p. 444 – 445.

FORTES, Rita das Graças Felix. **Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada**. Cascavel: Edunioeste, 2010.

FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar”. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 161-171.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16ª ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC – Livros técnicos e científicos, 1999.

IRWIN, John T. “Repetition and revenge”. In: HOBSON, Fred (Org). **William Faulkner’s Absalom, Absalom!**: a casebook. New York: Oxford University Press, 2003, p. 47 – 67.

Imaginative Literature: selections from the Twentieth century. 2.ed. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1996.

KRAUBE, Anna-Carola. **História da pintura**: do Renascimento aos nossos dias. Tradução de Ruth Correia e Miriam Tomás-Medeiros. Hong Kong: Könemann, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede. In:____. **Melhores contos de Autran Dourado**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2001, p. 7-14.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.] 5ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MAGNOLI, Demétrio. **Uma gota de sangue**: história do pensamento racial. São Paulo: Contexto, 2009.

MACKAL, Jan. **Decline of southern aristocracy in the selected novels of William Faulkner**. 2012. 66 f. Tese (Ústav Anglofonníh Literatur a Kultur). Univerzita Karlova V Praze, Praga, 2012.

MCCLENDON, Carmen Chaves. A Rose for Rosalina: from Yoknapatawpha to Ópera dos mortos. In: **Comparative Literature Studies**, vol. 19, no.4, 1982, p. 450 – 458.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NEPOMUCENO, Luís André. O risco e a teia: as barrocas famílias do Brasil arcaico de Autran Dourado. In: **Revista Alpha**, nº 7, 2006, p. 113 – 122. Disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/o_risco_e_teia_as_barrocas_familias_do_brasil_arcaico_de_autran_dourado.pdf>. Acesso: nov. 2016.

OAKLEY, Helen. Stopped clocks: time and space in William Faulkner and Autran Dourado. In: **Revista de Letras**. São Paulo, 45 (2), 2005, p. 149 – 164.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. A ruína e a força. In: **Caderno Walter Benjamin**. V.9. Julho a Dezembro de 2012. Ed. UECE, p. 28 – 39.

PENSO, Maria Aparecida.; COSTA, Liana Fortunato.; RIBEIRO, Maria Alexina. Aspectos teóricos da transmissão transgeracional e do genograma. In: PENSO, Maria Aparecida.; COSTA, Liana Fortunato (Orgs). **A transmissão transgeracional em diferentes contextos**: da pesquisa à intervenção. São Paulo: Summus, 2008, p. 9 – 23.

PETERLE, Patrícia. Rastros rangentes: escavações capronianas. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (Org). **Ruinologias: ensaios sobre os destroços do presente**. Florianópolis: EdUFSC, 2016, p. 243 – 258.

POE, Edgar Allan. “A queda da casa de Usher”. In: POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 156 – 176.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothic**. Oxford: BlackWell Publishing, 2004.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBEIRO, Helano Jader Cavalcante. A morte em Veneza: ruínologias de um mundo decadente. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (Org). **Ruinologias: ensaios sobre os destroços do presente**. Florianópolis: EdUFSC, 2016, p. 259 – 280.

RIEDINGER, Edward Anthony. **A brief view of American Literature**. Rio de Janeiro: Waldir Lima Editora, 1993.

RODRIGUES, Sara Viola. **O tema da decadência em Absalão, Absalão! e Yaka**. 1995. 337 f. Tese (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

RUBINSTEIN, Annette T. William Faulkner & the South. In: **American Literature – Root and Flower**. New York: Monthly Review Press, 2009, p. 528-560.

RU, Yi-Ling. **The Family Novel: toward a definition**. New York: Lang, 1992.

SCHOENBERG, Estela. **Old tales and talking: Quentin Compson in William Faulkner’s Absalom, Absalom! and related works**. Jackson: University Press of Mississippi, 1977.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. **Autran Dourado**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, 1996.

SOUZA, Necilda de. **O rito funerário em Autran Dourado**. 2003. 111 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre gregos**: estudo de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIANNA, Vera Lúcia Lenz. **Sartoris**: a História na voz de quem conta a história. Santa Maria: UFSM, PPGL – Editores, 2007.

VIANNA, Vera Lúcia Lenz. **William Faulkner e Autran Dourado**: poéticas em comparação. 2001. 239 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração: Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

WALTHER, Ingo F. (Org). **Arte do século XX**. Berlim: Taschen, 2005