

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS III  
CENTRO DE HUMANIDADES OSMAR DE AQUINO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS-INGLÊS**

**WILSON DE CARVALHO SILVA ARAÚJO**

**“TAL TIO, TAL SOBRINHA. OU MÃE.”: SRTA. QUENTIN COMPSON COMO  
DUPLO EM *O SOM E A FÚRIA*, DE WILLIAM FAULKNER, E NO FILME  
HOMÔNIMO DE JAMES FRANCO**

**GUARABIRA - PB  
2022**

WILSON DE CARVALHO SILVA ARAÚJO

**“TAL TIO, TAL SOBRINHA. OU MÃE.”: SRTA. QUENTIN COMPSO COMO  
DUPLO EM *O SOM E A FÚRIA*, DE WILLIAM FAULKNER, E NO FILME  
HOMÔNIMO DE JAMES FRANCO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba como requisito obrigatório à obtenção do título de Licenciado em Letras-Inglês.

**Área de concentração:** Literatura e Cinema

**Orientador:** Prof. Dr. José Vilian Manguera

**GUARABIRA  
2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A663t Araújo, Wilson de Carvalho Silva.  
"Tal tio, tal sobrinha ou mãe" [manuscrito] : srta. Quentin Compson como duplo em O som e a fúria, de William Faulkner, e no filme homônimo de James Franco / Wilson de Carvalho Silva Araújo. - 2022.

60 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2022.

"Orientação : Prof. Dr. José Vilian Manguieira ,  
Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. Duplo. 2. O som e a fúria. 3. William Faulkner. 4.  
Adaptação. I. Título

21. ed. CDD 800

WILSON DE CARVALHO SILVA ARAÚJO

**“TAL TIO, TAL SOBRINHA. OU MÃE.”: SRTA. QUENTIN COMPSON COMO  
DUPLO EM *O SOM E A FÚRIA*, DE WILLIAM FAULKNER, E NO FILME  
HOMÔNIMO DE JAMES FRANCO**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Programa de Graduação  
em Letras da Universidade Estadual da  
Paraíba como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciado em  
Letras Inglês.

Área de concentração: Literatura e  
Cinema

Aprovado em: **07/03/2022**.

**BANCA EXAMINADORA**

*José Vilian Mangueira*

---

Prof. Dr. José Vilian Mangueira (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

*Auricélio Soares Fernandes*

---

Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes (Avaliador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

*Rosângela Neres A. Silva*

---

Prof. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva (Avaliadora)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por ter estado ao meu lado em todos estes anos, ao meu orientador, o professor Dr. José Vilian Mangureira, que contribuiu para a minha jornada acadêmica desde os projetos de iniciação científica até esta monografia, assim como ao professor Dr. Auricélio Soares Fernandes, com quem tive um contato positivo em diversas disciplinas ao longo do curso, e a professora Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva, ambos que compuseram a banca de defesa da pesquisa. Sou grato também a todas as amigas que fiz. Por fim, agradeço a William Faulkner pela criação literária de *O som e a fúria* e a James Franco pela sensível adaptação da obra para o cinema.

## RESUMO

O duplo, ou *Doppelgänger*, fenômeno presente em diversas formas de arte, desde pinturas até o cinema e outras produções audiovisuais, é apontado por pesquisadores como a imitação de algo, seja um indivíduo, uma realidade ou um acontecimento. Suas formas de manifestação, assim, são diversas, podendo ser observado tanto de modo direto quanto a partir de leituras subjetivas. Portanto, no romance *O som e a fúria*, do escritor estadunidense William Faulkner, é possível analisar a personagem srta. Quentin Compson enquanto um duplo de outros dois personagens, sua mãe, Candace Compson, e seu tio Quentin Compson, do qual herda o nome. Assim como a mãe, srta. Quentin é uma personagem que não se comporta de acordo com as normas sociais do contexto em que está inserida, o sul dos EUA no início do século XX e, além disso, assim como o tio ela em parte contribui para a ruína financeira de sua família. Ainda, na adaptação fílmica homônima da obra de 2014, do diretor James Franco, além do apontado pela narrativa, questões como montagem de cenas e cores reforçam essa perspectiva de duplicação. Assim, neste trabalho pretendeu-se traçar uma análise dessas obras a partir da perspectiva do duplo, para isso se utilizando de metodologias de pesquisa qualitativa, bibliográfica e comparativa. Para tal, teve-se como base estudos de Michele Perrot (2007), Virginia Woolf (2013 e 2014) e Pierre Bourdieu (2020) sobre a repressão feminina, de Otto Rank (2014), Clément Rosset (2008) e Sigmund Freud (2010) sobre o conceito do duplo, e de Gérard Betton (1987), Marcel Martin (2005) e Linda Hutcheon (2013) sobre o meio audiovisual e a adaptação, dentre outros. Observou-se que ambas as obras estabelecem a personagem enquanto duplo ao seu modo, se utilizando das especificidades de seus contextos para representar a duplicação.

**Palavras-chave:** Duplo, *O som e a fúria*, William Faulkner, Adaptação, James Franco.

## ABSTRACT

The double, or *Doppelgänger*, is a phenomenon present in several art forms, from paintings to cinema and other audiovisual productions, and is pointed out by researchers as the imitation of something, whether of an individual, a reality or an event. Its forms of manifestation, therefore, are diverse, and can be observed both directly and from subjective readings. Thus, in the novel *The Sound and the Fury*, by the American writer William Faulkner, it is possible to analyze the character Ms. Quentin Compson as a double of two other characters: her mother, Candace Compson, and her uncle Quentin Compson, from whom she inherits her name. As well as Candace, Ms. Quentin is a character who does not behave in accordance with the social norms of the context in which she lives, the southern USA at the beginning of the 20th century and, moreover, like Quentin she partly contributes to the financial ruin of her family. Furthermore, in the homonymous film adaptation of the book from 2014, by director James Franco, in addition to what the narrative points out, elements such as the montage of scenes and colors reinforce this perspective of duplication. Thus, in this research it was intended to trace an analysis of these works from the perspective of the double, and for that using qualitative, bibliographical and comparative research methodologies. To this end, studies by Michele Perrot (2007), Virginia Woolf (2013 and 2014) and Pierre Bourdieu (2020) on female repression, by Otto Rank (2014), Clément Rosset (2008) and Sigmund Freud (2010) on the concept of the double, and by Gérard Betton (1987), Marcel Martin (2005) and Linda Hutcheon (2013) on the audiovisual context and the adaptation, among others. It was observed that both works establish the character as a double in their own way, using the specifics of their context to represent the duplication.

**Keywords:** Double, *The Sound and the Fury*, William Faulkner, Adaptation, James Franco.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - “The art of painting”, por Veermer.....	29
Figura 2 - “La réproduction interdite”, por Magritte.....	29
Figura 3 - “La Trahison des Images”, por Magritte .....	30
Figura 4 - Caddy indo até Benjy (passado) .....	47
Figura 5 - Benjy preso à cerca (passado).....	48
Figura 6 - Luster caminhando (presente).....	48
Figura 7 - Benjy preso à cerca (presente).....	48
Figura 8 - O falecido sr. Compson em sua cama.....	49
Figura 9 - Quentin caminhando (1910) .....	49
Figura 10 - Srta. Quentin no balanço.....	51
Figura 11 - Caddy no balanço .....	51
Figura 12 - Caddy no balanço percebendo a presença de Benjy .....	52
Figura 13 - Srta. Quentin no balanço percebendo a presença de Benjy .....	52
Figura 14 - Caddy deixando sua filha.....	53
Figura 15 - Caddy logo após deixar sua filha.....	53
Figura 16 - Srta. Quentin iniciando sua “fuga” .....	53
Figura 17 - Srta. Quentin diante do carro de seu namorado .....	54
Figura 18 - Srta. Quentin no escuro.....	55
Figura 19 - Srta. Quentin iluminada pelos faróis de cabeça erguida.....	55



## SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	8
2. A OBRA LITERÁRIA .....	11
2.1 William Faulkner e <i>O som e a fúria</i> .....	12
2.2 Repressão feminina na História e no sul dos EUA no início do século XX .....	14
2.3 A ruína econômica familiar em <i>O som e a fúria</i> .....	18
3. DUPLOS .....	21
3.1 Indivíduos duplicados .....	23
3.2 Realidades duplicadas .....	31
3.3 Srta. Quentin Compson como duplo no romance .....	36
4. A OBRA AUDIOVISUAL .....	42
4.1 As formas da linguagem cinematográfica.....	42
4.2 Srta. Quentin Compson como duplo na narrativa audiovisual .....	47
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	56
REFERÊNCIAS .....	59

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O contexto semiótico da literatura é capaz de estabelecer diversas possibilidades de construção de sentido. Indo além daquilo que é dito explicitamente, é possível analisar por perspectivas subjetivas determinadas construções narrativas. De forma semelhante, o cinema e o meio audiovisual em si são também capazes de produzir sentido ao seu modo. Tanto as palavras quanto imagens e sons são cheios de significado a partir daquilo que os idealizadores dessas obras procuram passar. Assim, por mais que não necessariamente haja um número ilimitado de leituras possíveis de uma obra, é possível realizar análises a partir daquilo que é estabelecido no contexto ficcional.

Nesse sentido, *O som e a fúria*, romance do escritor estadunidense William Faulkner (1897 – 1962), é uma obra que pode ser lida a partir de diversas perspectivas, desde a da repressão e autonomia feminina até aspectos ligados à psicanálise. Sua narrativa aborda décadas de existência de uma tradicional família do sul dos Estados Unidos da América, os Compson, explorando principalmente o momento de sua ruína e decadência final.

Assim, uma perspectiva que pode ser observada no romance é o conceito do duplo<sup>1</sup>. Srta. Quentin Compson, filha de Candace Compson, neta de Caroline Bascomb e Jason III Compson, é uma personagem que perpassa a narrativa como uma jovem que explora sua sexualidade e não se limita pelos padrões sociais vigentes no contexto em que vive, especificamente no que diz respeito aos “valores” de uma dama. É ela também uma personagem que corrobora com a ruína financeira final dos Compson, uma vez que, ao final do livro, ela abandona seu lar e leva consigo todo o dinheiro que Jason IV, o representante homem da família naquele momento, guardava consigo.

Essa forma de ser e esse ato da personagem espelham acontecimentos anteriores da narrativa. A mãe de srta. Quentin, Candace (ou Caddy) é uma personagem que, assim como a filha, não se comportava de acordo com o esperado para ela enquanto uma mulher no sul dos EUA no início do século XX. A própria origem de srta. Quentin aponta para isso, uma vez que Caddy se envolvia com muitos homens e na narrativa não se sabe ao certo quem é o pai da menina.

Além disso, com participação na ruína financeira dos Compson tem-se também outro personagem, Quentin Compson, tio de srta. Quentin e de quem herda o nome. Ele havia sido

---

<sup>1</sup> Ou *Doppelgänger*, nome em alemão pelo qual também é usualmente conhecido, por ter se popularizado a partir de um estudo de Otto Rank originalmente com esse nome.

motivo de esperanças para a família ao ser matriculado na Universidade de Harvard; contudo, após seu suicídio no início dos estudos, o dinheiro investido na matrícula não poderia ser recuperado pela família, o que corroborou sua frágil situação econômica. Por mais que Quentin não tenha agido de forma deliberada com esse propósito, e que os sofrimentos que ocasionaram seu suicídio caibam em uma análise à parte, é fato que uma das consequências desse ato foi essa. Portanto, a personagem de srta. Quentin Compson, não só através dessas convergências com a jornada da mãe e do tio, mas também através de diálogos e construções presentes no romance, pode ser vista como um duplo desses personagens.

Além disso, a obra de Faulkner foi adaptada para o cinema em 2014 por James Franco, sob um título homônimo. Na adaptação de Franco do romance para o meio audiovisual, percebe-se que esse aspecto da duplicação também pode ser observado. Além da construção narrativa dos personagens que interliga suas trajetórias, as características desse meio também contribuem para essa leitura, uma vez que a montagem das cenas, a utilização de determinadas cores e outros aspectos específicos do audiovisual ajudam na construção dessa duplicação. Ambas as obras, como será pontuado ao longo da pesquisa, exprimem o duplo ao seu modo e permitem uma leitura do conceito, de modo que tanto a parte literária quanto os elementos do audiovisual à sua maneira possibilitam essa perspectiva de análise.

O objetivo principal desta pesquisa, assim, é realizar uma leitura da personagem srta. Quentin Compson no livro (1929) e no filme (2014) de *O som e a fúria*, tendo como princípio para isso a teoria do duplo. Ainda, especificamente, busca-se discutir a opressão do masculino sobre o feminino e a tragédia financeira familiar dos Compson, bem como o impacto desses fatores na constituição de srta. Quentin, além de apontar os conceitos e abordagens do duplo de acordo com os teóricos aqui trazidos, e, por fim, analisar as especificidades do texto literário e do meio audiovisual na construção de srta. Quentin enquanto duplo de Candace e Quentin.

Logo, para atingir os objetivos propostos, serão utilizados pesquisas e estudos teóricos de diversos campos. A respeito da teoria e crítica feminista, relevante para se entender a construção das personagens de Caddy e srta. Quentin, serão utilizados principalmente estudos de Michelle Perrot (2007), Pierre Bourdieu (2007), Lúcia Osana Zolin (2009), Virginia Woolf (2013 e 2014) e Mary Woolstonecraft (2016), dentre outros, para fundamentar essa parte da análise. Já sobre o extremo valor dado ao capital financeiro no contexto das obras, que se relaciona com a ligação de Quentin e srta. Quentin, será utilizado um estudo de Sean Purdy (2007).

Acerca do conceito do duplo, foco principal da pesquisa, serão utilizados como fundamentação teórica textos de Clément Rosset (2008), Sigmund Freud (2010) e Otto Rank (2014), os quais trazem estudos desse conceito em diversas mídias e formas de manifestação cultural. Além disso, para fundamentar a análise da obra audiovisual, que é também objeto de estudo aqui, serão utilizados estudos de Gérard Betton (1987), Ismael Xavier (2005), Marcel Martin (2005), David Bordwell e Kristin Thompson (2013), dentre outros, que tratam desse meio e de sua forma de produzir significados, além de Linda Hutcheon (2013) acerca da questão da adaptação, também relevante de se discutir na pesquisa.

Para atingir esses propósitos, serão realizados três tipos de abordagens de pesquisa: qualitativa, bibliográfica e comparativa. Antonio Carlos Gil (2002), ao descrever a pesquisa qualitativa, diz que “Pode-se [...] definir esse processo como uma seqüência de atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses dados, sua interpretação e a redação do relatório.” (p. 133). Nesse sentido, a seleção de material relativo aos objetos de estudo a fim de atingir os objetivos da pesquisa se enquadra nessa abordagem.

A pesquisa também será de natureza bibliográfica, sobre a qual Gil (2002) aponta o seguinte: “a pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos.” (p. 44), os quais serão os meios de pesquisa utilizados aqui para compor a revisão teórica, com base em estudos de teses, artigos, dissertações e livros. E, ainda, por se tratar de um estudo com base em dois objetos de contextos distintos, haverá uma abordagem comparativa com foco em uma análise intersemiótica do meio literário e audiovisual, a partir dos pressupostos já estabelecidos. Já a respeito da natureza da pesquisa, ela será básica, visando contribuir para as discussões acerca das propostas trazidas.

Busca-se com essa abordagem poder, primeiramente, realizar uma introdução à obra literária e aos seus pontos de relevância para este estudo, como a repressão feminina na História e no sul dos EUA do início do século XX, assim como o valor dado ao capital financeiro nesse cenário. Em seguida será abordado o conceito do duplo e suas diversas formas de se manifestar em um determinado contexto, o relacionando com as personagens do romance. Por fim, a teoria acerca do audiovisual, bem como a análise do duplo a partir do objeto fílmico de estudo, será apontada e discutida, visando atingir os objetivos aqui propostos.

## 2. A OBRA LITERÁRIA

Na narrativa de *O som e a fúria* acompanhamos décadas de existência dos Compson, uma tradicional família do sul dos Estados Unidos da América, focando principalmente nos eventos dos dias 6, 7 e 8 de abril de 1928, e de 2 de junho de 1910. A obra, dividida em quatro capítulos que se passam nesses dias, possui três narradores em primeira pessoa, que são os irmãos homens da família Compson nesse período, Benjamin, Quentin e Jason, além de um último narrador indireto livre.

Ainda que recorra a outros momentos e explore personagens que não fazem parte da narrativa “atual” do romance, em 1928, a obra foca em um momento de ruína da família Compson, tanto de uma perspectiva financeira quanto estrutural, já que todos os seus membros de alguma forma trazem um aspecto negativo para a constituição familiar: Jason III, patriarca da família, antes de falecer falhou em gerir o lar e se tornou alcoólatra; Caroline Compson, sua esposa, é uma personagem hipocondríaca cuja função no lar é praticamente nula; Quentin III, filho mais velho, comete suicídio pouco depois de ser matriculado em Harvard; Candace (Caddy), única filha, é uma jovem que explora sua sexualidade e não atende às expectativas de seu gênero no contexto em que vive, assim como sua filha, srta. Quentin; Jason IV age apenas em benefício próprio, ocultando dinheiro da própria família e extorquindo Candace, e Benjamin (Benjy) nasceu com uma condição mental divergente que o faz não ser bem aceito pela família.

Nesse sentido, os Compson são uma família marcada por conflitos internos entre seus membros e expectativas não cumpridas que uns alimentam em relação aos outros, seja no que diz respeito à obtenção de uma formação superior, o comportamento, as atitudes, ou mesmo a aspectos inatos, como a mentalidade. Todos eles, ademais, acabam por encontrar sua ruína quando os últimos membros a habitar a velha casa dos Compson passam a ser Jason IV, Caroline e Benjy, além da empregada da família, Dilsey. Anterior a isso, também havia srta. Quentin, filha de Caddy, que contudo abandonou o lar. Ainda, logo Caroline vem a falecer, Jason transfere Benjy para um sanatório, onde ele também morre, e Jason eventualmente também encontra seu fim.

Contudo, apesar dessa constituição tradicional se encerrar, srta. Quentin é uma Compson que termina a narrativa em uma condição positiva, uma vez que até onde se sabe a seu respeito possuía uma grande soma em dinheiro consigo e um companheiro. O destino de sua mãe, contudo, é incerto, uma vez que no apêndice da obra, acrescentado posteriormente

pelo autor, é mencionada uma fotografia de Candace que a mostra ao lado de um oficial nazista, após o período da Segunda Guerra Mundial. Porém, a pessoa para quem a fotografia é mostrada (Dilsey, a empregada da família) se recusa a confirmar que se trata dela, de modo que não há confirmação a esse respeito.

De todo modo, é necessário reconhecer que a linhagem de Candace ainda é a única dentre os Compson que tem uma continuidade, isso através da personagem de srta. Quentin, embora ela esteja sujeita a perder esse sobrenome caso se case.

## 2.1 William Faulkner e *O som e a fúria*

Vindo a público pela primeira vez em 1929, o romance *O som e a fúria* passou a ser publicado em 1946 com um apêndice elaborado posteriormente pelo autor, no qual é feita uma descrição dos principais membros da família Compson ao longo dos séculos, levando em conta suas trajetórias e características psicológicas. Nesse sentido, a forma como Faulkner desenvolveu sua narrativa é complementada por esse acréscimo, de modo que podemos utilizá-lo como um auxílio para compreendermos melhor a obra.

Um dos pontos mais relevantes apresentados no apêndice, assim, é o destino da personagem de Caddy, pois é através dele que fica subtendido que ela casou-se com um oficial nazista após ser expulsa de seu lar. Sendo uma personagem que durante a obra não correspondia às expectativas sociais para com seu gênero, essa perspectiva aponta para um final negativo dela. Dessa maneira, de acordo com Susanna Hempstead (2017), que faz uma relação desse destino com as próprias subjetividades de William Faulkner,

No sentido mais básico, Faulkner sabe que, muito depois de deixar de existir, Caddy permanecerá. Sua sobrevivência deve, portanto, ser uma atestação de sua pecaminosidade vista na lama de suas gavetas - a primeira imagem que Faulkner teve do romance. Sua capacidade de sobreviver torna-se a razão pela qual ele não pode. Como uma mulher cuja vontade independente a tornou desejável, mas ameaçadora para a estabilidade do poder masculino e a certeza de sua longevidade, Caddy atua como o significante da *femme fatale*. Que o próprio Faulkner participa disso tão inconscientemente é a ironia final e trágica da impotência da masculinidade sulista.<sup>2</sup> (HEMSPTEAD, 2017, p. 38, tradução nossa).

<sup>2</sup> What is glaringly present in the appendix, then, is Faulkner's own ontological crisis in the face of Caddy, over a decade later—why should she persist when he must relinquish? In the most basic sense, Faulkner knows that, long after he ceases to exist, Caddy will remain. Her survival must therefore be an attestation to her sinfulness seen in the muddiness of her drawers—the first image Faulkner had of the novel. Her ability to survive becomes the reason he cannot. As a woman whose independent will has rendered her desirable, yet threatening to the stability of male power and the certainty of their longevity, Caddy acts as the signifier of the *femme fatale*. That Faulkner himself participates in this so unconsciously is the final, tragic irony of the impotence of southern masculinity.

Desse modo, segundo ela, Faulkner estabelece esse possível destino para Caddy como forma de “expulsar o espírito maligno de Caddy de seu texto, para se livrar de sua maldição e, assim, colocá-la para descansar, para condená-la, finalmente, para sempre.”<sup>3</sup> (HEMPSTEAD, 2017, p. 38, tradução nossa). Ou seja, o que percebemos aqui seria a tentativa do autor de dar um final negativo para uma personagem que não agiu conforme os padrões de seu contexto social. Desse modo, conforme Yang Zhao diz:

Ao moldar a imagem de Caddy, Faulkner a descreve como um declínio no Sul, a vida está cercada por um sentimento profundamente enraizado de poder masculino. A fim de compreender com firmeza o domínio das mulheres, um forte sistema patriarcal sob o pretexto de manter a tradição tradicional do Sul não apenas priva seu direito de falar, mas também estabelece uma ética moral injusta. Isso as obriga a cumprir a moralidade, estando então completamente perdidas pela posição dominante de uma pessoa.<sup>4</sup> (ZHAO, 2017, p. 246, tradução nossa).

Portanto, essa “ética moral injusta” atua como forma de estabelecer um modo de agir contínuo para ela, o qual ainda rompe em muitos momentos da narrativa, mas que ao final acaba encontrando novamente através do apêndice. É nessa parte obra, ainda, que Faulkner a define da seguinte forma: “Malsinada, sabia o que era e aceitava sua sina, sem correr atrás dela nem dela fugir.” (FAULKNER, 2017, p. 337). Assim, percebemos que a personagem não desejava seguir os padrões a ela impostos, embora tenha sido silenciada em vários momentos da obra pelos irmãos e a mãe.

É através do autor também, nesse caso, que ela se encontra posta em uma posição final desfavorável, ainda que não necessariamente confirmada, pois o que vemos é apenas uma sugestão de seu destino. Além disso, vale ressaltar o fato de que nenhuma das personagens femininas na obra tem a oportunidade de narrar alguma parte da história. Essa função fica a cargo principalmente dos três irmãos homens da família Compson, de modo que, segundo Maria Cândida Zamith, “as figuras femininas do romance não têm voz, e as suas imagens aparecem como que deformadas por um qualquer espelho, à boa maneira do simbolismo especular do próprio romance.” (ZAMITH, 2004, p. 238).

De acordo com essa autora, ainda, apesar do destino de Caddy ser incerto e possivelmente negativo, o que ocorre à sua filha, srta. Quentin, é diferente: “quanto à filha de Caddy, a fuga de um ambiente doentio e decadente, mesmo com um parceiro pouco

<sup>3</sup> cast out Caddy’s evil spirit from his text, to free himself of her curse and thereby lay her to rest, to doom her, finally, forever.

<sup>4</sup> Through shaping the image of Caddy, Faulkner describes such a decline in the South, life is surrounded by deep-rooted sense of male power. In order to grasp the domination of women firmly, a strong patriarchal system under the guise of maintaining the traditional tradition of the South not only deprives of their right to speak, but also sets an unfair moral ethics. That forces them to abide by the morality, so women are completely lost as a person’s dominant position.

promissor, só pode ser vista como positiva.” (ZAMITH, 2004, p. 246). Nesse viés, a jornada de srta. Quentin na narrativa seria uma quebra dessa limitação vista na personagem de Caddy.

Dessa maneira, percebe-se que a obra apresenta personagens limitadas a determinados padrões sociais impostos por seu contexto, o que se reflete também em algumas escolhas narrativas estabelecidas pelo autor, como a ausência das mulheres da família Compson como narradoras e o final possivelmente negativo de uma personagem que se rebelou contra os padrões sociais de seu contexto.

## **2.2 Repressão feminina na História e no sul dos EUA no início do século XX**

A área dos estudos de gênero ganhou muito destaque nos últimos séculos, principalmente com o surgimento e ampliação dos estudos sociológicos. Voltando um pouco na História Mundial, é possível afirmar que a Revolução Francesa e a Revolução Industrial mudaram o modo como as pessoas se relacionavam entre si. Nesse sentido, como colocado por Diana Assunção (2016) em um comentário introdutório no livro *Reivindicação dos direitos da mulher*:

No fim do século XVIII, logo após a França ser palco da maior revolução burguesa da história, que exigia liberdade, igualdade e fraternidade, diversos questionamentos passaram a clamar pela extensão de tais direitos a toda a humanidade, e não apenas aos homens brancos europeus. (ASSUNÇÃO, 2016, p. 03).

Além disso, de acordo com a autora, essa época ainda foi marcada por revoltas no Haiti, então colônia da França, de modo que o movimento por liberdade das pessoas negras também estava em voga. Assim, foi nesse contexto que surgiu um grande interesse em se analisar as representações e implicações das definições sociais ligadas aos gêneros dentre os estudiosos.

Nesses cenários, Mary Wollstonecraft, escritora e filósofa britânica, escreveu o texto *Reivindicação dos direitos da mulher*, no qual busca explorar a necessidade das mulheres terem os mesmos direitos sociais e possibilidades que os homens, estabelecendo assim uma proposta de igualdade. Conforme ela coloca, “Os homens, em geral, parecem empregar a razão para justificar preconceitos, assimilados quase sem saber como, em vez de procurar desarraigá-los.” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 31). Assim, sua proposta foi de ruptura com esses preconceitos e do estabelecimento de uma visão igualitária.

Sua obra em muito influenciou a área dos estudos feministas e de gênero, sendo considerada uma das fundadoras do feminismo (ASSUNÇÃO, 2016). Estudos como esse e



diversos outros da crítica feminista, que exploram o modo como as construções de gênero na sociedade influenciam em violência, dominação e opressão dos homens sobre as mulheres, de acordo com Lúcia Osana Zolin (2009), seriam uma tentativa de

romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. Assim, a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a esta, numa espécie de versão do pós-estruturalismo. (ZOLIN, 2009, p. 218).

Nesse sentido, as pesquisas acerca das relações e representações de gênero focam também no modo como a sociedade constrói essas visões na literatura, seja nos textos ficcionais ou nos estudos dos críticos especializados. Os estudos contemporâneos acerca dessas temáticas, portanto, devem auxiliar a entendermos e rompermos com os paradigmas ligados aos gêneros, quando esses provocam formas de opressão social.

Dessa maneira, Michelle Perrot (2007), em sua obra *Minha história das mulheres*, estabelece perspectivas para se pensar as relações de gênero, principalmente no que diz respeito às mulheres, em contextos históricos diversos. Ela destaca o lugar de inferiorização da mulher na sociedade, em como desde o nascimento “a menina é menos desejada. Anunciar: ‘E um menino’ é mais glorioso do que dizer: ‘E uma menina’, em razão do valor diferente atribuído aos sexos, o que Françoise Héritier chama de ‘valência diferencial dos sexos’.” (PERROT, 2007, p. 42).

De acordo com ela, as meninas são mais contidas ao espaço da casa e têm menos liberdade que os meninos, além de serem consideradas “endiabradas”, nas palavras da autora, se demonstrarem agitação. Além disso, elas são convocadas para todo o tipo de tarefa doméstica, e perante a ausência da mãe ocupariam sua função provisoriamente, estando com esse papel familiar desde cedo enraizado. Seriam ainda bem educadas, porém não instruídas (PERROT, 2007, p. 43). Essas percepções estariam atreladas ao papel a elas definido socialmente de serem mães, esposas e de cuidarem do lar.

A ruptura com essas perspectivas pré-estabelecidas para os gêneros costuma gerar conflitos, pois vão contra aquilo que é definido pelas visões patriarcais da sociedade. Quanto a esse conceito de patriarcalismo, Zolin (2009) o define da seguinte forma:

Termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões, travadas no contexto do pensamento feminista,

que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo de sua história. (ZOLIN, 2009, p. 219).

Desse modo, o conceito ainda perdura na forma do pensamento social patriarcal, em que a figura do homem estaria sempre no comando das instituições sociais e no modo como as normas são ditadas. Perante “desvios” dessas normas, as quais Pierre Bourdieu (2012) aponta, de acordo com a visão do sociólogo Marcel Mauss, como “expectativas coletivas”, surgem conflitos. Assim:

As “expectativas coletivas”, como diria Marcel Mauss, ou as “potencialidades objetivas”, na expressão de Max Weber, que os agentes sociais descobrem a todo instante, nada têm de abstrato, nem de teórico, mesmo quando a ciência, para apreendê-las, tem que recorrer à estatística. Elas estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mudos privados, femininos [...] (BOURDIEU, 2012, p. 72).

Estariam relacionadas, então, principalmente aos espaços e objetivos a serem seguidos por mulheres e homens nos âmbitos sociais. Nas palavras do estudioso:

Assim, segundo a lei universal de ajustamento das esperanças às oportunidades, das aspirações às possibilidades, a experiência prolongada e invisivelmente mutilada de um mundo sexuado de cima a baixo tende a fazer desaparecer, desencorajando-a, a própria inclinação a realizar atos que não são esperados das mulheres — mesmo sem estes lhes serem recusados. (BOURDIEU, 2012, p. 76 - 77).

Isso estaria relacionado também ao fato de que os gêneros são construções sociais, como Judith Butler (2003) aponta, e que, portanto, têm suas especificidades delimitadas pelo meio social. Tal perspectiva, ainda, pode ser observada nas diversas representações literárias de mulheres que vão contra aquilo que lhes é esperado socialmente. Em *O som e a fúria*, de William Faulkner, isso pode ser observado nas personagens de Caddy e de sua filha, srta. Quentin. Ambas são mulheres que exploram sua sexualidade, mesmo antes do casamento, e que não atendem a essas expectativas ligadas ao seu gênero.

Um modelo a se seguir e que é rompido por elas seria o do *The angel in the house*, ou *O anjo do lar*, conceito criado por Coventry Patmore, em 1854, em um poema homônimo, e que aponta para a passividade da mulher como algo positivo e que deve ser tomado como modelo. Posteriormente, a escritora britânica Virginia Woolf publicou um ensaio intitulado “Profissões para mulheres” em que discutia o conceito. Ao falar do que considera o “fantasma” de uma mulher que representava o *anjo do lar*, ela a caracteriza da seguinte forma:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre

concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. (WOOLF, 2020, p. 11 - 12).

Woolf ainda chega a relacioná-la com os padrões do período vitoriano inglês, no qual o poema de Patmore foi publicado, pontuando que àquela época “toda casa tinha seu Anjo.” (WOOLF, 2020, p. 12). Em outros contextos além desse, ainda, é possível perceber a influência desse conceito. O sul dos Estados Unidos, por exemplo, foi muito marcado por essas concepções, de modo que ao observarmos as personagens mulheres retratadas na obra *O som e a fúria* que se desviam dessas convenções, podemos observar a maneira como são oprimidas.

A personagem de Caddy é expulsa de sua casa após ter sua filha, a qual havia sido concebida antes de casar-se e como fruto de seu envolvimento sexual com muitos homens. Já essa filha, srta. Quentin, sofre a mesma opressão da qual sua mãe foi vítima, sendo constantemente perseguida pelo tio Jason e pela avó Caroline para que preserve sua “honra”. Acerca das liberdades e limitações, Perrot aponta que para as meninas “Sua existência se abre num momento chave: a puberdade, que, no entanto, é pouco celebrada nas sociedades ocidentais, que prefeririam ignorá-la. Os ritos de passagem para esse momento crucial da adolescência praticamente não existem.” (PERROT, 2007, p. 44). Assim, nessa personagem o que se observa é uma opressão desse momento.

A tentativa de imposição desse padrão sobre o feminino acaba afetando a personagem srta. Quentin de diversas formas, como pode ser visto em um trecho no qual ela discute com sua família: “‘Tudo que eu faço, a culpa é sua’, ela diz. ‘Se eu sou ruim, é porque eu tive que ficar assim. Foi você que fez. Eu queria morrer. Queria que a gente morresse, todos nós.’” (WILLIAM, 2017, p. 264). Aqui percebemos que ela foi afetada psicologicamente por esse contexto de imposição, e ainda que destaca seu lado “ruim” como culpa da família, uma vez que a privaram de suas próprias escolhas tentando lhe impor algo que não almejava ser.

O que apontamos confirma o que Virginia Woolf (2014) destaca em outro texto, intitulado *Um teto todo seu*. Nele, dentre as muitas constatações que levanta, em determinado momento ela constrói uma possibilidade hipotética acerca de como viveria uma irmã do dramaturgo britânico William Shakespeare, se tivesse a mesma genialidade dele e vivesse no mesmo contexto. Após discutir as possibilidades, ela aponta que:

Nenhuma garota poderia ter caminhado até Londres, ter ficado à porta do palco e ter imposto sua presença aos atores-diretores sem violentar-se a si mesma e sofrer uma angústia que pode ter sido irracional — a castidade talvez seja um fetiche inventado por algumas sociedades por razões desconhecidas —, mas não obstante inevitável. A castidade tinha então, e tem ainda hoje, uma importância religiosa na vida da mulher, e está de tal forma encoberta por preocupações e instintos que libertá-la e

trazê-la à luz demanda uma coragem das mais incomuns. (WOOLF, 2014, p. 35 - 36).

Desse modo, a violência sob a qual essas mulheres que não se limitam ao lugar de passividade sofrem pode ser percebida nessas questões. Ao gênero feminino, portanto, são impostas uma série de condições muito ligadas ao conceito do anjo do lar, enquanto que o masculino, com o poder do patriarcalismo, o sujeita a esses lugares. Mãe e filha, assim, estão ambas sujeiras a essas limitações e passam por elas de modo semelhante na narrativa, algo que, como será ainda aprofundado, interliga suas trajetórias e converge com a duplicação.

Todavia, ainda, ao contrário de Caddy e srta. Quentin, em *O som e a fúria* podemos ver uma personagem que se enquadraria nesse lugar socialmente designado. Trata-se de Caroline Compson, a matriarca da família. Ela, diferente das demais, não demonstra almejar um lugar de autonomia perante a própria vida. Após cumprir aquilo que lhe era esperado socialmente, casando-se e tendo seus filhos, ela passa a ser uma personagem limitada a uma hipocondria e que não tem uma voz ativa no meio familiar. O livro, desse modo, nos apresenta a personagem como o exemplo de uma mulher que aceita essas expectativas de passividade e que passa pela narrativa como alguém sem voz, diferente de sua filha e sua neta, que questionam o lugar a elas imposto socialmente.

### **2.3 A ruína econômica familiar em *O som e a fúria***

O capital e os valores socialmente atrelados a ele são de grande relevância ao pensarmos na narrativa do romance. Cabe ressaltar, nesse sentido, o contexto histórico de sua produção, muito próximo à crise econômica que assolou os Estados Unidos no início do século XX: “As amplas esperanças da nova era faliram na ‘Quinta Negra’, 24 de outubro de 1929. Nesse dia, a Bolsa de Valores nos Estados Unidos caiu em um terço, dando origem à pior crise econômica na história do capitalismo mundial.” (SEAN PURDY, 2007, p. 205).

Assim, embora os eventos principais da narrativa antecedam esse momento, se passando principalmente no ano de 1928, os impactos da crise econômica demonstraram o extremo valor que os estadunidenses e o mundo, de um modo geral, davam e ainda dão ao capital. Foi essa crise que levou à Grande Depressão que assolou aquele cenário pelos anos seguintes.

Na narrativa de *O som e a fúria*, assim, o personagem de Jason Compson é o exemplo de alguém que dá extremo valor ao dinheiro, conforme podemos ver no seguinte trecho de sua narração: “Afinal, é como eu digo, dinheiro não tem valor; o que vale é a maneira como a

gente o gasta. Ele não pertence a ninguém, de modo que não faz sentido tentar estocar. O dinheiro só pertence ao homem que consegue ganhá-lo e guardá-lo.” (FAULKNER, 2017, p. 198).

No clímax da obra, ainda, descobre-se que ele guardava grande soma de dinheiro em seu quarto, do qual a maior parte vinha de um valor que Caddy enviava para sua filha, srta. Quentin, e do qual, contudo, ele se apoderara. No apêndice da obra, onde há uma descrição desse personagem, é dito o seguinte: “e que apesar disso tudo conseguiu economizar quase três mil dólares (\$2.840,50), segundo seu depoimento na noite em que sua sobrinha o roubou” (FAULKNER, 2017, p. 344). Na descrição de srta. Quentin, todavia, é dito que ela “entrou pela janela e com o atizador de fogo do tio arrombou a gaveta trancada da cômoda e tirou o dinheiro (não \$2.840,50 e sim quase sete mil dólares, e era essa a raiva de Jason” (FAULKNER, 2017, p. 346).

Desse modo, com o ato de srta. Quentin de levar esse dinheiro consigo, Jason acaba perdendo toda a sua fortuna e por fim a ruína dos Compson se realiza, uma vez que após isso sua mãe morre, ele interna o irmão Benjy em um sanatório e vende a casa dos Compson para se sustentar. Essa ruína financeira, assim, é provocada pela personagem de srta. Quentin e pode ser vista como um ato final na narrativa, o qual acaba deixando Jason sem muitas possibilidades:

porque havia perdido quatro mil dólares que não lhe pertenciam ele não podia recuperar nem mesmo os três mil que eram de fato seus, pois os primeiros quatro mil dólares não apenas pertenciam legalmente à sobrinha, sendo parte do dinheiro que lhe era enviado para seu sustento pela mãe nos últimos dezesseis anos, como também nem sequer existiam, pois haviam sido oficialmente declarados como gastos e consumidos nos relatórios anuais que ele entregava ao juiz, conforme lhe era exigido na condição de tutor pelos seus fiadores: de modo que lhe fora roubado não apenas o que ele próprio roubara mas também o que ele havia economizado, e quem o roubara fora sua vítima; (FAULKNER, 2017, p. 347).

Assim, srta. Quentin se mostra como principal responsável dessa ruína final, de modo que suas ações na narrativa culminam neste ato, ainda que estivesse apenas recuperando um dinheiro que, em grande parte, por direito já era seu.

Algo semelhante a isso ocorre anos antes desse acontecimento no romance, e que se dá através do personagem Quentin. Ele, como primogênito dos Compson, tinha grandes expectativas postas sobre si, e sua família chegou a vender um pasto que lhes pertencia para que ele pudesse estudar na Universidade de Harvard: “o dinheiro da sua faculdade o dinheiro do pasto que eles venderam pra você poder ir estudar em Harvard será que você não entende agora você tem que se formar se você não se formar ele vai ficar sem nada” (FAULKNER, 2017, p. 128).

Quando Quentin comete suicídio, porém, todo esse dinheiro é tido como uma “renda desperdiçada”, uma vez que após a matrícula não poderia ser recuperado, e com sua morte não havia mais possibilidades de vê-lo se formando na Universidade. Esse acontecimento, de um ponto de vista voltado ao lado financeiro, em muito contribui para o início da ruína econômica na família. Quentin, assim, acabou sendo um dos responsáveis por corroborar essa ruína, tal qual srta. Quentin, e isso nos mostra que suas ações se espelham, como será abordado à diante.

### 3. DUPLOS

O duplo se trata de um conceito presente nas mais diversas manifestações semióticas ao longo da História. Aparece na literatura, na pintura, no cinema e em tantas outras formas da linguagem, além de contextos socioculturais ligados a tradições e crenças de determinados povos. Nas artes, ele comumente é representado por perspectivas fantásticas, como forma de causar horror ou medo. Seria a expressão, muitas vezes através de um personagem, de algo que replica características de outro.

Assim, na literatura diversos são os autores que abordam em suas narrativas o conceito do duplo. Otto Rank (2014) e Sigmund Freud (2019), em textos teóricos que tratam do assunto, recorrem com frequência às obras de E. T. A Hoffmann. Conforme Rank aponta em seu texto *O duplo: um estudo psicanalítico*, “Hoffmann é o criador clássico do duplo, que é um dos motivos mais populares da literatura romântica. Quase nenhuma das suas numerosas obras está totalmente livre de alusões a esse tema, e muitas das suas obras significativas são dominadas por ele.” (RANK, 2014, p. 10).

Desse modo, muitas das narrativas de Hoffmann possuem personagens enquadrados nas visões que temos do conceito. Seria o caso do romance *Os elixires do diabo*, o qual Rank (2014) aborda e que “se baseia em uma semelhança que leva aos mais singulares equívocos entre o monge Medardus e o conde Viktorin, os quais — sem o saber — têm o mesmo pai.” (RANK, 2014, p. 13). Além disso, a condição mental específica dos personagens e o envolvimento dos dois os levam a momentos culminantes da narrativa, pois surge conflito entre os seus interesses, dentre os quais o amoroso, de acordo com Rank.

Dessa maneira, na literatura de um modo geral são diversas as obras de teor fantástico que abordam o duplo. O conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, é um exemplo disso. Segundo Rank (2014) nele encontra-se “Uma representação da matéria do duplo que serviu de modelo para alguns artistas posteriores [...]” (RANK, 2014, p. 23), pois há a presença de um personagem que representa o duplo negativo de outro e que atua como elemento de terror na narrativa, perseguindo o Eu original até o momento em que a tentativa de destruir esse duplo resulta na morte do próprio indivíduo. Também o livro *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski, ajudou a popularizar o conceito na literatura do século XIX.

Nos estudos sobre a temática tem-se também grande relevância, quanto aos apontamentos apresentados, o estudo de Clément Rosset (2008) em seu livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Dentre as várias abordagens que faz do conceito, ao falar da

relação mundo-duplo e partindo da ideia de uma “ilusão metafísica”, ele diz que “o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade.” (ROSSET, 2008, p. 57). Assim, a relação de um duplo com o seu real é de extrema dependência, podendo um ser a causa dos significados da existência do outro.

Essas perspectivas, contudo, não excluem outras abordagens mais subjetivas acerca das manifestações do duplo. Ele pode ser encarado, portanto, a partir de outras relações, não apenas como a manifestação exterior de um personagem que atua ao lado do seu Eu original e cujos objetivos conflitam com esse. Logo, surgem muitas possibilidades de se pensar essa figura, pois, como Rita Isadora Pessoa Soares de Lima e Susana Kampff Lages (2014) apontam, “Na literatura, é possível traçar uma cartografia do duplo mapeando suas aparições ao longo dos séculos, através dos movimentos literários e por entre os gêneros, destacando-se nesta trajetória uma importante filiação à literatura fantástica [...]” (p. 153), que é de fato onde muitas obras que abordam a temática se enquadram.

Entretanto, as autoras continuam e destacam outras visões acerca da manifestação de um duplo, que seriam em relação “[...] ao forte efeito experimentado pela presença do duplo na literatura e as diferentes conformações assumidas frente ao psíquico, implicando ora em uma dimensão de fusão das características encontradas na figura do outro, ora engendrando uma fissão.” (p. 154). Ou seja, o duplo não é apenas reflexo idêntico de algo, podendo não se caracterizar apenas como uma projeção fantástica, mas também como um conceito que imita determinadas características e repudia outras.

Sua constituição seria, ainda assim, de uma imagem refletida, e que pode surgir em personagens de uma narrativa sem que isso aconteça através de algum ato sobrenatural. Nessa visão, Sigmund Freud (2019), em seu texto *O infamiliar*, traz abordagens do duplo que apontam para

[...] a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações. (FREUD, 2019, p. 66).

Tais características são de extrema importância ao pensarmos nas constituições literárias e ficcionais do duplo. Essas seriam as principais formas de representação dele encontradas na ficção. Contudo, ainda de acordo com o autor:



A coisa é diferente, entretanto, quando o escritor se coloca, aparentemente, no interior da realidade comum. Nesse caso, ele assume também todas as condições que são válidas, nas vivências, para o surgimento do infamiliar, e tudo aquilo que, na vida, tem efeito infamiliar também o tem na criação literária. Mas, nesse caso, o escritor pode elevar e diversificar esse infamiliar bem além daquilo que é possível nas vivências, na medida em que ele deixa acontecer aquilo que, na realidade, raramente ou nunca chega a se tornar experiência. (FREUD, 2019, p. 80).

Assim, o duplo ou o infamiliar representado na ficção, ao se encontrar em uma narrativa que procura se adequar a um mundo próximo daquele que seria o real, não fictício, deveria se adequar às perspectivas no que diz respeito ao surgimento recorrente desse duplo manifestado na realidade. Uma perspectiva psicanalítica, nesses casos, pode ser adotada com maior profundidade, pois o infamiliar estaria mais perto daquele que pode surgir no mundo não ficcional.

Todavia, conforme Freud (2019) destaca, certas possibilidades mais abrangentes ainda podem ser adotadas, pois a ficção oferece chances de expansão do que, em outros casos, raramente ou dificilmente ocorreria. Assim, chamamos atenção de novo para as diversas ocorrências de um duplo enquanto manifestação na literatura. Ele não necessariamente aparecerá como elemento fantástico, mas isso também não o limita a comportar-se apenas de acordo com registros do mundo real. Pode surgir, ainda, não necessariamente como personagem, mas como própria estrutura de enredo, conforme Freud aponta.

Essas considerações serão discutidas a partir das principais características e formas com as quais o duplo geralmente surge, para que se possa definir suas possíveis interpretações nos diversos contextos semióticos e estabelecer uma relação do conceito com a obra de William Faulkner aqui estudada.

### **3.1 Indivíduos duplicados**

O conceito de duplo foi estudado com alguma profundidade a partir do século XX pelo autor Otto Rank (2014) em sua obra intitulada *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*, ou *O duplo: um estudo psicanalítico*. Nesse texto, ele analisa várias manifestações e abordagens ligadas ao conceito em obras literárias e audiovisuais, bem como em elementos de mitos e crenças de diferentes culturas ao longo da História. Ao analisar diversas obras que tratam da temática do duplo, Rank inicialmente acaba concluindo que “Sempre se trata de uma imagem idêntica a do protagonista, até nos mínimos traços, como nome, voz e indumentária, que, ‘como se roubada do espelho’ (Hoffmann), geralmente aparece para o protagonista em um espelho.” (RANK, 2014, p. 31). Desse modo, sua abordagem parte de

textos em que o duplo geralmente é uma figura idêntica em vários aspectos ao “Eu” do qual foi originado, inclusive fisicamente. No entanto, vale ressaltar que essas não são as únicas formas de manifestação dele que podemos compreender.

Esses aspectos constituem-se não como regras para definir o que seria um duplo em um determinado objeto, mas sim possibilidades de análise que corroboram o que muitos estudiosos entendem do conceito. No caso de Rank, como o título de seu texto sugere, ele parte de uma abordagem psicanalítica do duplo. A psicanálise também é foco de estudos como os de Sigmund Freud (2019), em especial seu texto *Das unheimlich (O Inquietante)*. Nele, é feita uma abordagem daquilo que seria infamiliar ou estranho para o ser humano e que, assim, desperta estranheza e sentimentos negativos. O duplo, segundo a abordagem dele, se entrelaça com essa perspectiva.

Além deles, Clément Rosset (2008), em seu texto *O real e seu duplo*, analisa o conceito principalmente a partir de três relações: entre o acontecimento, o mundo e o homem, todas elas entrelaçadas ao duplo. Assim, ele seria manifestado, na visão dele, nessas três formas: 1. a duplicação de um evento, que pode surgir a partir de algo que se é esperado, mas que se manifesta de forma divergente do que se imagina; 2. a partir de um mundo que “imita” outro, como ele resalta ao analisar o mundo das ideias de Aristóteles; ou 3. a duplicação do próprio ser, sendo essa a forma mais comumente associada ao conceito do duplo.

Cabe analisarmos, assim, as diversas formas de representação de duplos que se manifestam enquanto indivíduos. Um elemento a se considerar, nesse ponto, é a forma que esse duplo assume. É perceptível que o uso maior desse conceito vem atrelado, na literatura ou mesmo no cinema, a narrativas de teor fantástico, em que a duplicação de um indivíduo se torna algo verossímil. Todavia, há duplos que surgem em outros personagens de forma não fantástica.

Como exemplo dessas abordagens, podemos observar a série televisiva *Mr. Robot* (2015 - 2019), em que o protagonista, Elliot, tem diversas partes de seu subconsciente manifestadas exteriormente, mas de forma a refletir sua condição mental específica, e não como manifestação sobrenatural. Essas diferentes partes, como a que toma a figura de seu pai e que dá nome à série, o Mr. Robot, representam aspectos do personagem que por vezes se mostram divergentes daquilo em que ele acredita, inclusive podendo agir por conta própria, de modo que ele não sabe quem está com o controle em mãos. Assim, eles se caracterizariam enquanto duplos de sua consciência.

Já no filme brasileiro *Dias Vazios* (2019), o personagem Daniel investiga o passado de um casal que estudou na mesma escola que ele e sua namorada. Ao passo em que descobre

eventos da vida deles, projeta a própria vida na versão que recria da história desse casal. Ele estaria fazendo, então, uma duplicação do acontecimento, a qual não corresponde ao real, mas à sua interpretação e expectativas para com ele.

Dessa maneira, vemos formas diversas de se representar o duplo em um meio, e o tomamos como conceito amplamente abrangente. Ele pode ser encarado como a manifestação de determinado aspecto (ligado a um indivíduo, objeto, acontecimento ou plano existencial) de forma a “imitar” sua versão original. Dentro dessa especificidade, ele em muito se assemelha a elementos do mundo cuja função converge nesse aspecto, como seriam os **nomes**, os **espelhos**, as **sombras** ou mesmo as fotografias, de um ponto de vista mais contemporâneo. Rank (2014) chega a explorar o duplo nessa relação, principalmente a partir de como povos de culturas específicas os encaram.

Algumas culturas, conforme aponta, dão extremo valor às sombras e aos nomes das pessoas, demonstrando um caráter idiossincrático, ou ao menos particular, de ver esses símbolos:

Os silvícolas que acreditavam que a alma do pai ou do avô reencarnava na criança temiam, de acordo com Frazer (op. cit. p.88), uma semelhança muito grande da criança com os pais. Quando uma criança se parecia demais com seu pai, acreditavam que este deveria morrer logo, porque a criança puxara sua imagem ou silhueta para si. (RANK, 2014, p. 45).

Esses povos viam na relação das semelhanças físicas entre parentes um sinal de negatividade, tendo-se assim uma visão de que a identidade perpetuada pelo membro mais jovem da família ocasionaria no fim do “original”, o que aponta para uma associação negativa. Ainda conforme o autor destaca, nos nomes também surgem essas percepções, já que na cultura europeia existia a crença de que se havia duas crianças com o mesmo nome em uma família, uma delas deveria morrer (RANK, 2014). Assim, percebe-se que a ideia do duplo negativo é algo presente na concepção popular.

Rank também ressalta que “Vale lembrar a fobia relacionada ao nome presente no conto ‘Willian Wilson’ de Poe.” (RANK, 2014, p. 45). Assim, conforme ele mesmo aponta ao relacionar essa questão dos nomes a “Willian Wilson”, isso é algo que pode ser visto com frequência nas representações do duplo. Por vezes, quando surge enquanto um outro indivíduo em uma narrativa, o duplo tem um nome igual ou semelhante ao do Eu original. É como se isso reforçasse a ligação entre os dois, o sujeito duplicado e a duplicata, de modo semelhante ao que acreditavam os silvícolas.

Também em *O som e a fúria*, conforme destacaremos, a ideia de um indivíduo que perpetua outro/s converge com a duplicação do nome, já que a personagem srta. Quentin carrega consigo o nome de seu tio, assim como aspectos de sua existência.

Nas relações com a sombra, ainda, Rank aponta para um significado ligado à sorte, à boa fortuna ou mesmo à fertilidade (p. 47). Trazendo Freud, diz que:

Segundo Freud, todos os objetos tabus têm caráter ambivalente, e alusões a isso também aparecem relacionadas à sombra. A crença, anteriormente citada, de reencarnação da sombra paterna na criança conduz à já mencionada concepção da sombra como espírito protetor desde o nascimento. (RANK, 2014, p. 45).

A sombra, desse modo, tem muitas de suas concepções ligadas a algo que pode passar de um indivíduo para outro, com sentido negativo ou positivo. Citando Frazer, Otto Rank aponta que “Na Índia Central, onde esse medo é generalizado, as mulheres grávidas evitam contato com a sombra de um homem, por receio de que a criança fique parecida com ele” (FRAZER, s.d, p. 93 apud RANK, 2014, p. 46). Assim, a ideia do duplo em relação à sombra vem dessas definições ligadas a um prolongamento através dela de uma identidade própria, de modo semelhante ao que se observa sobre os nomes. Nesse caso, contudo, as ideias atreladas à sombra podem ser tanto negativas quanto positivas, a depender do contexto.

Rank também aponta para o prolongamento de algo através da sombra como um meio do duplo ocorrer ao mesmo tempo em que o Eu original, e não após sua morte ou em outra vida, como outros aspectos apontam:

o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu, criou como primeira representação da alma uma imagem o mais idêntica possível ao Eu corpóreo, portanto, um verdadeiro duplo. Assim, a ideia da morte é desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo. (RANK, 2014, p. 65).

Dessa maneira, a sombra e o reflexo se caracterizam como formas instantâneas de prolongar o Eu; seriam assim meios básicos de se enxergar o duplo. São muitas, ainda conforme o autor pontua, as representações em culturas que apontam para a ideia da estreita relação de alguém com seu reflexo ou sua sombra.

Na relação do duplo com o reflexo e do reflexo com o amor e a morte, Rank parte de uma análise que relaciona esses conceitos ao mito de Narciso, dizendo que:

O fato de que o significado da morte do duplo igualmente tende à substituição pelo significado do amor deduz-se das versões tradicionais obviamente tardias, secundárias e isoladas. Segundo essas tradições, as moças podem ver o seu amado no espelho, sob as mesmas condições nas quais podem ver a morte ou o infortúnio. Na exceção de que isso não se aplica a moças vaidosas, podemos reconhecer um indício do narcisismo que interfere na escolha do ser amado. Isso também ocorre em um (sic) versão posterior da lenda de Narciso, mas equivalente psicologicamente, na

qual o belo jovem acreditou ver, no espelho d'água, a irmã-gêmea, sua amada. Aqui, no entanto, junto a essa paixão claramente narcisista, aplica-se também, claramente, essa concepção da morte, que coloca, sem dúvida, a íntima associação e relação de ambos complexos. (RANK, 2014, p. 57 - 58).

Desse modo, o reflexo pode mostrar ambas as coisas, o amor e a morte, de modo que o duplo também se relaciona com esses conceitos. É por amar o próprio reflexo, ou o que nele vê, que Narciso cai nas águas e encontra a morte. A imagem que é vista duplicada, assim, traz uma perspectiva de negatividade, pois apesar de ter uma relação com o amor, no caso de Narciso ela traz também sua morte. Nesse sentido,

As representações literárias do motivo do duplo, que descrevem o delírio persecutório, não apenas confirmam a concepção freudiana da disposição narcísica à paranoia, mas também reduzem, com uma clareza raras vezes alcançada pelos doentes mentais, o perseguidor principal ao próprio eu, na pessoa inicialmente mais amada, contra a qual se dirige agora a defesa. (RANK, 2014, p. 60).

Essa relação teria algum respaldo na narrativa de *O estudante de Praga*, que Rank analisa, pois, como ele aponta, o duplo do personagem principal o persegue em momentos cruciais de sua vida, muitos dos quais relacionados à sua paixão, constantemente atrapalhando a relação do Eu com sua amada. Vemos, assim, uma forte conexão do conceito com as ideias associadas também ao reflexo, que por sua vez traz à tona temas relacionados à morte e ao amor.

Rank, ainda, aponta para a exibição externa de algo reprimido como forma de manifestação do duplo. Um aspecto que se liberta e ganha forma, por sua vez, geralmente tende a representar sentimentos ou questões negativas para o Eu, justamente uma culpa exacerbada que o obriga a não assumir responsabilidade perante suas ações, mas sim transferi-la a outro ser, que personificará esses aspectos negativos e reprimidos que o Eu rejeita (RANK, 2014, p. 61). Conforme o autor aponta, seria a relação de Dorian Gray com seu duplo, cujo peso das atitudes do rapaz recai.

Ainda, no pensamento de Clément Rosset (2008), no capítulo “A ilusão psicológica: o homem e seu duplo”, de seu texto *O real e seu duplo*, ele aborda o duplo tratando principalmente da duplicação de um sujeito. Inicialmente ele já aponta para a problemática do suicídio, ocasionada pela morte do duplo pelo indivíduo copiado, como ocorre em “William Wilson” e *O retrato de Dorian Gray*. Essa ocorrência trágica comumente acontece em narrativas que tratam o duplo. O autor diz que:

[...] a morte do único é irremediável: não havia dois como ele; mas, uma vez terminado, não há mais nenhum. Tal é a fragilidade ontológica de toda coisa existente: a unicidade da coisa, que constitui a sua essência e determina o seu valor,

possui em contrapartida uma qualidade ontológica desastrosa, nada além de uma participação muito tênue e muito efêmera no ser. (ROSSET, 2008, p. 84).

Ou seja, ainda que um duplo se apresente como outro ser, se ele manifestar-se ao mesmo tempo em que o original, não se torna independente dele. Tendo os dois a mesma “essência”, como Rosset aponta, o ato de matar o duplo significa apenas matar a si mesmo, pois por mais distinto que ele se mostre, sua constituição comumente ainda é aquilo que imita, seja um lado reprimido pelo sujeito primário, seja sua própria constituição aparente. Sobre essa forma de duplo, Rosset diz que

Esta imagem, que só faz concretizar o habitual fantasma da duplicação do único, apresenta, entretanto, uma particularidade notável: aqui o único duplicado não é mais um objeto ou acontecimento qualquer do mundo exterior, mas sim um homem, quer dizer, o sujeito, o próprio eu. Este caso particular da duplicação do único constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento de personalidade, e deu origem a inúmeras obras literárias, como também a inúmeros comentários de ordem filosófica, psicológica e, sobretudo, psicopatológica, [...] (ROSSET, 2008, p. 84).

Assim, percebe-se o caráter abrangente das representações do duplo, sendo essa forma de imitar uma determinada pessoa uma maneira usual nos diversos contextos semióticos por ele apontados, ou ainda em campos de estudo, como a filosofia e a psicologia. Esse desdobramento de personalidade se caracterizaria justamente por representar formas de uma personalidade que podem não representar aquilo que um indivíduo é, distinguindo-se dele. A respeito desses desdobramentos, Rosset diz que:

A assunção do eu pelo eu tem, assim, como condição fundamental, a renúncia ao duplo, o abandono do projeto de apreender o eu pelo eu em uma contraditória duplicação do único: eis por que o êxito psicológico do auto-retrato, no pintor, implica o abandono do próprio auto-retrato; como em Vermeer, de quem um dos profundos segredos foi representar-se de costas, no célebre *O ateliê*. (ROSSET, 2008, p. 91).

No quadro ao qual Rosset se refere, estaria em evidência a aceitação do indivíduo enquanto único. Dessa forma, pintar o próprio retrato de uma perspectiva diferente da qual o artista realiza o próprio ato de pintar seria admitir a manifestação de outro indivíduo, um que não se caracterizaria enquanto si, trazendo esse desdobramento. Na pintura de Joghannes Vermeer referida, tal qual na obra *La réproduction interdite*<sup>5</sup> (Magritte, 1937) do pintor belga surrealista René Magritte, podemos observar essa aceitação do eu enquanto ele mesmo, sem que seja sobreposta uma segunda identidade.

---

<sup>5</sup> *Reprodução proibida*, em tradução livre.

**Figura 1** - “The art of painting”<sup>6</sup>, por Veermer



Fonte: site *Google Arts & Culture*<sup>7</sup>

**Figura 2** - “La réproduction interdite”, por Magritte



Fonte: site do *Museum Boijmans Van Beuningen*<sup>8</sup>

Em *The art of painting* (Veermer, 1666 – 1668) isso vem da relação do artista com sua obra, na qual deveria representar a si mesmo e, portanto, recria sua imagem de costas pintando. Já em *La réproduction interdite* (Magritte, 1937) temos um indivíduo que, na percepção de quem observa a obra, olha para seu reflexo e vê apenas a si mesmo de costas. Nessas formas, tanto o eu quanto suas representações são reproduzidos através de um mesmo molde. Segundo Rosset:

<sup>6</sup> *A arte da pintura*, em tradução livre, ou *O atêlie*, como chamada por Rosset.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/the-art-of-painting/IAHeqBoLaePtEA>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4232/la-reproduction-interdite>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

Renunciar a pintar-se de frente equivale a renunciar a se ver, quer dizer, renunciar à idéia (sic) que o eu possa ser percebido numa réplica que permite ao sujeito apreender-se a si mesmo. O duplo, que autorizaria esta apreensão, significaria também o assassinato do sujeito e a renúncia a si, perpetuamente despojado dele mesmo em benefício de um duplo fantasmático e cruel; (ROSSET, 2008, p. 107).

Já uma obra que traz outra perspectiva dessa questão é *La Trahison des Images*<sup>9</sup> (Magritte, 1928 – 1929). Nela, sob a imagem de um cachimbo há a frase “*Ceci n’est pas une pipe.*” (Isso não é um cachimbo.). Essa frase demonstra justamente a aceitação do reflexo ou reprodução de algo apenas como isso, uma cópia, de modo que a obra jamais será o original, pois ele não pode ser encontrado em algo que não seja a si mesmo.

**Figura 3** - “La Trahison des Images”, por Magritte



Fonte: site *História das Artes*<sup>10</sup>

Dessa maneira, falando da duplicação através do espelho, semelhante ao que ocorre entre um objeto que serve de inspiração para uma obra e a própria obra, essa perspectiva ainda é percebida no discurso de Rosset quando ele diz que

[...] o espelho é enganador e constitui uma “falsa evidência”, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me [...] (ROSSET, 2008, p. 90).

Assim, o reflexo de algo jamais será o original, mas apenas e justamente o reflexo daquilo que imita, tal qual o duplo. Dessa forma, ainda:

O reconhecimento de si, que já implica um paradoxo (pois trata-se de apreender justamente o que é impossível de apreender, e que a captura de si mesmo reside paradoxalmente na própria renúncia a esta captura), implica também necessariamente um exorcismo: o exorcismo do duplo, que põe um obstáculo para a

<sup>9</sup> *A Traição das Imagens*, em tradução livre.

<sup>10</sup> Disponível em: < <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/>>. Acesso em: 15 dez. 2021.



existência do único e exige que este último não seja apenas ele mesmo, e nada mais. (ROSSET, 2008, p. 93).

Ou seja, a relação do original com seu duplo, nessa perspectiva, pode gerar conflitos na medida em que ele surge com uma aceitação ou uma negação de si, por parte daquele que copia, conforme Rosset ainda destaca.

Dentre esses apontamentos, portanto, pode-se apreender que a imagem duplicada nunca será como o indivíduo, objeto ou mundo do qual se origina: “O original deve dispensar qualquer imagem: se não me encontro em mim mesmo, reencontrar-me-ei ainda bem menos no meu eco.” (ROSSET, 2008, 116 - 117), de modo que em muitos casos da literatura um duplo percorre caminhos divergentes do Eu “real”. Trata-se na verdade de um novo sujeito, como a obra de arte. Não é o original, e sim um afastamento dele que ainda preserva seus traços, embora por eles não seja limitado.

### 3.2 Realidades duplicadas

No que diz respeito às relações entre o real e o duplo, Rosset (2008) as aborda em seu texto a partir do seguinte apontamento: “Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real.” (ROSSET, 2008, p. 13). Ou seja, na visão dele, há uma fragilidade humana acerca da capacidade de se tomar como real o próprio real, de modo que a negação é um caminho frequentemente escolhido. Assim, o duplo também pode surgir diante da recusa de se aceitar manifestações concretas de fatos ou sentimentos. Logo,

o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa. Uma interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável. Quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar *em outro lugar*. (ROSSET, 2008, p. 14).

Dessa maneira, um duplo pode surgir diante do descontentamento de um indivíduo perante sua própria constituição, de modo que o conflito interno entre o Eu real gere alguma outra manifestação, que seria justamente um duplo. Segundo o autor:

Esta recusa do real pode, naturalmente, tomar formas muito variadas. A realidade pode ser recusada radicalmente, considerada pura e simplesmente como não-ser: “Isto — que julgo perceber — não existe.” As técnicas a serviço de uma tal negação radical são, aliás, elas mesmas muito diversas. Posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo: fórmula do suicídio, que parece a mais segura de todas, ainda que, apesar de tudo, um minúsculo coeficiente de incerteza pareça vinculado a ela, [...] Posso também suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a minha vida

ao preço de uma ruína mental: fórmula da loucura, muito segura também, mas que não está ao alcance de qualquer um [...] Em troca da perda de meu equilíbrio mental, obterei uma proteção mais ou menos eficaz com relação ao real: afastamento provisório no caso do recalçamento descrito por Freud (subsistem vestígios do real em meu inconsciente), ocultação total no caso da forclusão descrita por Lacan. Posso, enfim, sem sacrificar nada da minha vida nem de minha lucidez, decidir não ver um real do qual, sob outro ponto de vista, reconheço a existência: atitude de cegueira voluntária [...]. (ROSSET, 2008, p. 14 - 15).

Assim, de acordo com ele, nesse caso o duplo seria manifestação de algo não menos que real, como um desejo que o indivíduo pretende evitar. Ao fazê-lo, estaria negando a própria constituição, e assim negando o real. Isso pode ser observado através das muitas representações do duplo em que, por vezes, a imagem duplicada reflete algo negativo do personagem. Mas essa negatividade não seria criação própria do duplo, e sim um espelhamento de algo que existe no próprio indivíduo. À exemplo disso, vemos em *O retrato de Dorian Gray* um duplo que reflete tudo que Dorian procura esconder dos outros. Seria sua própria alma, cada vez mais podre, representada através do duplo.

Rosset, dessa maneira, aponta formas de se evitar o real quando ele incomoda. Seriam elas o suicídio, com o indivíduo negando-se a continuar existindo, a loucura, por meio da qual se reprimiria o real, mas à custo da própria saúde mental, e por fim o ato de se recusar a admitir ou ver esse real (ROSSET, 2008). Como ele aponta, é isso que ocorre na peça clássica *Édipo Rei*. Nela, um oráculo havia profetizado que Édipo mataria seu pai e se casaria com sua mãe. Na tentativa por parte dele de impedir esse destino, acaba justamente o cumprindo, e ao perceber isso ele cega a si mesmo tentando não visualizar a própria tragédia.

Dessa maneira, essas perspectivas contrastam com a ilusão, que surge como uma forma de distorcer aquilo que seria o real. Segundo Rosset: “Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar.” (ROSSET, 2008, p. 17). Assim, há uma distorção daquilo que se percebe enquanto real, de modo que um acontecimento pode tomar uma forma divergente daquilo que deveria ser, mas apenas na percepção do próprio indivíduo, o “iludido”.

Rosset aponta, ainda, que a percepção desse iludido varia entre um aspecto teórico, que estaria relacionado ao que puramente se vê, e um aspecto prático, que seria o que o indivíduo faz perante a percepção daquilo que enxerga (ROSSET, 2008, p. 17). Assim, esse seria o caráter da ilusão, o de uma percepção distorcida da realidade atrelada a um acontecimento específico. Em seu texto, ele propõe que o real se trata de uma série de acontecimentos determinados que não podem ser evitados, um destino inelutável (ROSSET, 2008). Dessa

forma, por tudo já estar pré-determinado, mesmo que se saiba seu destino, como ocorre em *Édipo Rei*, é impossível impedi-lo de ocorrer:

O oráculo só se realizou graças a esta malfadada precaução, e é o próprio ato de evitar o destino que acaba por coincidir com a sua realização. Se bem que, em suma, a profecia não anuncie nada além do gesto de esquivar-se infeliz. Esta estrutura irônica, ou mais precisamente elíptica, da realização dos oráculos é muito freqüente e constitui mesmo um dos temas favoritos da literatura oracular. (ROSSET, 2008, p. 31).

Assim, o autor trata dessa impossibilidade de se evitar um acontecimento, e ainda afirma que “Se é verdade que o acontecimento surpreendeu a expectativa ao mesmo tempo que a satisfazia, é que a expectativa é culpada, e o acontecimento, inocente.” (ROSSET, 2008, p. 32), ou seja, a responsabilidade pela reação perante a concretização do que se previu é do indivíduo que a idealizou de um determinado modo. O acontecimento sempre se realizará conforme foi profetizado, ainda que isso não atenda às expectativas. Dessa forma,

Quanto aos acontecimentos que realmente ocorreram, são como imitações deste real; e o conjunto dos acontecimentos reais parece, assim, uma vasta caricatura da realidade. É nesse sentido que a vida é apenas um sonho, uma fábula enganosa, ou ainda uma história contada por um idiota, como diz Macbeth. (ROSSET, 2008, p. 49).

Fica-se entendida, assim, a relação entre o acontecimento e seu duplo, o qual corresponde à idealização do que irá ocorrer, mas que não necessariamente se reflete em todos os aspectos da realidade concreta, ainda que atenda ao que foi profetizado.

Nesse sentido, Rosset também aborda, no segundo capítulo de seu texto, intitulado “A ilusão metafísica: o mundo e seu duplo”, a duplicação do real como que atrelada a um duplo de toda uma realidade, e não apenas de algo específico inerente a um sujeito. Qualquer duplo seria, assim, a imagem imperfeita de algo já existente:

A duplicação do real, que constitui a estrutura oracular de todo acontecimento, constitui igualmente, considerada de outro ponto de vista, a estrutura fundamental do discurso metafísico, de Platão aos nossos dias. Segundo esta estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade. Este mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador. (ROSSET, 2008, p. 57).

Ele faz alusão, então, aos conceitos de mundo dos sentidos e mundo inteligível propostos por Platão (SOUZA; SOUZA, 2012). Nessa perspectiva, nossa realidade seria apenas a cópia de um mundo das ideias, “[...] onde residem as essências verdadeiras” (IBIDEM, p. 15). O mundo que as pessoas têm por real seria, assim, apenas uma cópia de

outro. Cópia essa imperfeita e limitada pela própria cotidianidade humana, de modo que se pode alcançar o mundo das ideias apenas através da razão (IBIDEM).

Essa perspectiva, quando pensamos no conceito do duplo, pode ser observada na narrativa audiovisual contemporânea do filme *Us* (2019), ou *Nós*, em português. Nele, há um mundo subterrâneo que espelha o “real”, no qual todos os indivíduos apenas imitam as ações das pessoas da realidade acima. Essa imitação provoca horror quando os personagens dos dois mundos se encontram, uma vez que os duplos não se comunicam ou se movimentam da mesma maneira que aqueles que imitam.

No filme, os conflitos se iniciam quando os duplos começam a se manifestar fora do mundo subterrâneo, muitos assassinando os indivíduos que imitavam. No clímax da narrativa, descobre-se que isso foi possível porque a personagem de Red, que na infância se encontrara com seu duplo em um parque de diversões, fora arrastada para o mundo subterrâneo e viveu lá toda sua vida, planejando uma vingança ao lado de todas as outras pessoas do lugar, que a perceberam como diferente.

Ocorreu que a personagem do mundo de cima, ao chegar no mundo subterrâneo, permitiu o acesso daqueles indivíduos a um modo de ser que não era deles, e os influenciou para agirem em favor de uma revolta. Teríamos, portanto, a representação de uma ascensão diante do contato de um mundo “inferior” com um “superior”. Nesse caso, contudo, diferente dos conceitos de Platão em que o mundo dos sentidos é o inferior, no filme ele encontra-se acima de outro. Ainda assim, a relação de um mundo imitar o outro e se apresentar como duplicação imperfeita se mantêm.

Assim, no que diz respeito à imagem do duplo, podemos ter que ele se caracteriza enquanto reflexo de um mundo já existente que acaba por se encontrar consigo mesmo:

O mundo supra-sensível é a exata duplicação do mundo sensível; não se diferencia dele de maneira alguma. E esta é a razão por que se custa tanto a percebê-lo: ele estará sempre dissimulado pelo seu duplo, quer dizer, pelo mundo real. Não se poderia imaginar melhor esconderijo. (ROSSET, 2008, p. 73).

Essas relações também implicariam na ideia do infamiliar, explorada por Freud. Nas relações da percepção de um duplo através de um acontecimento que se repete, ele exemplifica isso através de uma série de segmentos que de repente passam a ser percebidos por um indivíduo em um curto espaço de tempo. Ele aponta como exemplo alguém que recebe um recibo com o número 62, e mais tarde descobre que sua cabine em um navio tem esse mesmo número. Essa repetição, segundo ele, poderia ser encarada como infamiliar e

atiçar a superstição. Também podem ser vistas como manifestações de um duplo. Segundo ele:

[...] depois que observamos as motivações manifestas da figura do duplo, devemos nos dizer: nada disso torna compreensível o extraordinário grau de infamiliaridade que lhe é próprio e, a partir do nosso conhecimento dos processos anímicos patológicos, devíamos afirmar que nada desses conteúdos poderia esclarecer o propósito de defesa que os projetou para fora do Eu, como se fossem um estranho. O caráter do infamiliar pode então mobilizar apenas a partir disso, de tal modo QUE o duplo é uma formação da mesma família dos processos anímicos superados dos tempos primevos, os quais tiveram, em todo caso, naquela época, um sentido amigável. (FREUD, 2019, p. 67).

Os “processos anímicos” aos quais se refere são conceitos da psicanálise ligados à relação de um indivíduo consigo mesmo, principalmente no que diz respeito aos seus sentimentos e aspirações (FREUD, 1996). Acerca do duplo, seria como se algo dessa essência “escapasse” do ser, originando algo que, em princípio, pode ter sido reprimido, mas que acabou por libertar-se. Em resumo, citando Schelling, Freud aponta que “[...] o infamiliar seria algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona.” (p. 72).

Ele ainda destaca, contudo, uma distinção entre o conceito na literatura, onde ganha muitas representações, e na vivência da experiência humana, interesse maior da psicanálise. Nessa última, a busca por uma solução seria a causa da aparição do infamiliar. Em muitos casos, conforme aponta, uma ideia que acompanha um indivíduo por muito tempo, perante uma confirmação, acaba por voltar a se manifestar (FREUD, 2019, p. 77 - 78). Isso teria relação com algo recalcado, ou seja, que foi deixado omitido pela mente do indivíduo, mas que ainda pode vir a se manifestar (FREUD, 1996).

Freud ainda analisa com mais profundidade a distinção entre o infamiliar que se vivencia e aquele representado nas formas da literatura. Conforme ele aponta:

O antagonismo entre recalcado e superado não pode ser transposto para o infamiliar da criação literária sem uma profunda modificação, uma vez que o reino da fantasia tem como pressuposto de sua legitimação o fato de que seu conteúdo foi dispensado da prova de realidade. O resultado paradoxal que ressoa aqui é que na criação literária não é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e que na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida. (p. 79).

Ele parece admitir, portanto, algo como a liberdade poética de um autor, pois a representação literária do infamiliar não necessariamente corresponderá ao que ocorre na realidade que vivenciamos. Nessa perspectiva, mais adiante ele aponta para as possibilidades proporcionadas pelas narrativas fantásticas, às quais de fato se mostram muito ricas no que diz respeito a representações do duplo. Desde os textos de Hoffman, como “O Homem da Areia”,

que analisa em seu texto, até narrativas contemporâneas, é possível encontrar a presença de um infamiliar, ou de um duplo.

### 3.3 Srta. Quentin Compson como duplo no romance

No romance *O som e a fúria*, a personagem srta. Quentin se destaca principalmente em dois aspectos: 1. ela não se porta de acordo com as convenções sociais designadas para as mulheres no contexto em que está inserida e 2. é através dela que Jason, representante do poder patriarcal da família Compson, antes de sua ruína final, perde todo o seu dinheiro, o qual em partes era por direito da própria Quentin.

Nesse sentido, sua narrativa é marcada por esses dois aspectos, sendo srta. Quentin uma jovem que destoa das designações sociais esperadas para seu gênero nos Estados Unidos do início do século XX, e cujo papel corrobora a ruína financeira da família. Esses mesmos papéis podem ser vistos executados, de forma semelhante, nos arcos narrativos de sua mãe, Candace (ou Caddy) Compson e de um de seus tios, Quentin Compson.

Desse modo, durante a jornada de Caddy percebemos que ela, em diversos momentos, se mostra inconformada em seguir aquilo que lhe é esperado socialmente enquanto mulher. Ela se envolve sexualmente com homens antes de casar-se, chegando a engravidar de um, o que faz com que posteriormente sua família a expulsa do seu lar e proíba que seu nome seja dito lá: ““Tem que ser azarado um lugar onde ninguém nunca que pode dizer o nome de uma filha.”” (FAULKNER, 2017, p. 34).

Ela também chega a ter conflitos com as personagens masculinas que tentam impor sobre ela suas próprias vontades, como ocorre através das ações de seus três irmãos. Benjy, o mais jovem e com uma condição mental divergente, que o faz perceber o tempo de um modo específico muito ligado a odores, demonstra repulsa quando ela se adorna e quando perde sua virgindade. Para ele, a positividade vem quando sente que “Ela tinha cheiro de árvore.” (FAULKNER, 2017, p. 13), já a negatividade vem, por exemplo, ao usar perfume, como podemos ver na seguinte passagem:

‘Ora, Benjy. O que foi.’ disse ela. ‘Não chora não. A Caddy não vai embora não. Olha aqui.’ disse ela. Pegou o vidro e tirou a tampa e o levou até meu nariz. ‘Gostoso. Cheira. Bom.’  
Fui embora e não parei, e ela ficou com o vidro na mão, olhando para mim.  
‘Ah.’ disse ela. Largou o vidro e veio e me abraçou.”  
[...]  
“Caddy tinha cheiro de árvore. ‘Nós não gostamos de perfume.’ disse Caddy.  
*Ela tinha cheiro de árvore.*” (FAULKNER, 2017, p. 45 - 46).

Assim, por mais que Benjy demonstre essa repulsa por conta de sua condição mental e de sua percepção do tempo, isso ainda se caracteriza como uma forma de silenciamento das vontades de Caddy.

No que diz respeito ao outro irmão, Quentin, ele a via como um peso e uma responsabilidade a carregar, como podemos ver em sua frase constante “Você já teve irmã? Já teve? Já teve?” (FAULKNER, 2017, p. 82), e assim tenta impor sobre Caddy a idealização que tem dela como alguém que deveria ser “pura” e “casta”. A irmã, contudo, rejeita esse lugar e se porta de acordo com suas próprias escolhas.

E Jason, o outro irmão, define tanto Caddy, quanto sua filha, do mesmo modo: “Uma vez vagabunda, sempre vagabunda, é o que eu digo.” (FAULKNER, 2017, p. 184). Essa percepção dele sobre elas reflete o modo como a não aceitação da irmã em seguir o que lhe é esperado enquanto uma dama corrobora em um olhar negativo sobre ela e, posteriormente, sobre srta. Quentin, a qual age de modo semelhante à mãe.

Nesse sentido, tanto ele quanto a sra. Compson procuram evitar que srta. Quentin siga o mesmo caminho de Caddy. Eles estão a todo o momento fiscalizando-a, como que sabendo e percebendo sua propensão a *ser* como a mãe. Essa seria a relação do duplo com o acontecimento representado na narrativa, de acordo com as ideias de Rosset (2008). Eles esperam de alguma forma impedir que srta. Quentin chegue a um determinado ponto. Isso, contudo, é impossível de acordo com a perspectiva do conceito e com as próprias vontades da personagem, que se recusa a agir como eles esperam.

Se a consideramos como duplo da mãe, duplicando sua narrativa e suas ações, dificilmente srta. Quentin encontraria um modo de não acabar agindo como ela. A intervenção dos demais tampouco corrobora em uma inevitabilidade de quem ela será e do que irá fazer. A interferência da avó e do tio apenas a faz se rebelar ainda mais, uma vez que continua buscando pela autonomia de agir conforme suas vontades.

De modo semelhante, só poderia também duplicar as ações do tio do qual carrega o nome, de modo que acaba por contribuir em grande parte para a ruína final dos Compson. O jovem Quentin, quando em vida, havia sido uma das esperanças da família, como o filho primogênito que iria estudar em Harvard. Para isso, contudo, eles tiveram de vender o pasto da família, e uma vez investido esse dinheiro não haveria como tê-lo de volta. Com o suicídio de Quentin, assim, a ruína dos Compson é intensificada.

De forma similar, srta. Quentin, que carrega o nome do tio, tem um envolvimento na ruína final dos Compson. Ao fim de sua trajetória, ela pega para si o dinheiro que seu tio

Jason guardava, do qual boa parte era sua por direito, e vai embora, deixando um dos últimos membros da família falido e arruinando completamente a possibilidade da família se destacar financeiramente.

Contudo, uma vez concretizadas essas narrativas que srta. Quentin duplica, suas ações acabam tendo uma percepção singular, pois assim como o desenho de um cachimbo não corresponde ao objeto original, ela é um novo indivíduo que surgiu a partir dos dois. Logo, mesmo sendo vista com negatividade pela família ao não se comportar como uma “dama sulista”, ela tem sua narrativa encerrada com uma perspectiva de vitória. Ao contrário do que ocorre com sua mãe, ela não é expulsa do lar, e sim “foge” dele por conta própria. E o dinheiro, que para Quentin perdeu-se no investimento na Universidade, para ela é o que lhe possibilita uma projeção de futuro.

Nesse sentido, srta. Quentin enquanto um duplo não surge a partir de uma perspectiva fantástica, pois não há uma percepção explícita para vê-la dessa maneira. Porém, a partir de uma leitura subjetiva da personagem, é possível levantar algumas hipóteses e enxergá-la desse modo. Seu próprio nome, que é o mesmo do tio, tem uma ligação com a questão da duplicação, de acordo com as ideias de Rank (2014), de modo que ela é filha biológica de Caddy, carregando seu sangue, e de Quentin mantêm o nome. Assim, há uma perspectiva de que ela vem como um prolongamento dos dois.

Além disso, não se sabe quem é o pai dela, uma vez que Caddy se envolveu com muitos homens antes do casamento, o que pode ser visto no apêndice da obra: “QUENTIN. A última. A filha de Candace. Sem pai nove meses antes de nascer, sem nome ao nascer e já fadada a não se casar a partir do momento em que o óvulo, subdividindo-se, lhe determinou o sexo.” (FAULKNER, 2017, p. 346). Sabe-se que seu nome, contudo, acabou vindo para homenagear seu tio morto. Além disso, essa visão do apêndice demarca o destino da personagem, uma vez que indica que por ela ter nascido mulher não se casaria, o que estaria ligado aos traços que carrega da mãe, a qual casou-se apenas por convenção. Estaria, assim, “profetizado” o seu destino.

Portanto, o preceito de se ter duas pessoas para gerar uma poderia ser visto como incorporado em Caddy e Quentin, pois ainda que eles não tenham se envolvido sexualmente, sabe-se que havia a presença de uma paixão peculiar dele por ela. O que fica subentendido é um amor incestuoso dos dois, pois por mais que não haja cenas que confirmem uma relação sexual, há uma espécie de amor além do fraternal, principalmente na figura de Quentin Compson. Ainda, conforme cresce, Quentin parece carregar uma culpa dessa relação, como é posto por ele em sua narração: “Se tivéssemos feito alguma coisa tão terrível que todos



tivessem fugido do inferno, menos nós. *Cometi incesto eu disse pai fui eu não foi o Dalton Ames [...]*” (FAULKNER, 2017, p. 83).

Assim, é como se a srta. Quentin fosse fruto dos dois, duplicando principalmente o modo de ser da mãe, mas também tendo o nome do tio e fazendo algo semelhante ao que ele faz em sua jornada. Como a obra não deixa claro a possibilidade dos dois irmãos se unirem sexualmente para gerar uma filha, a narrativa faz isso ao mostrar que a srta. Quentin é um pouco da mãe e um pouco do tio. Desse modo, podemos abordar essa personagem a partir dessa perspectiva, tomando-a como um duplo dos dois.

A ideia da repetição pode ser vista de modo quase explícito em poucos momentos, como em falas de Caroline Compson, como quando ela diz ““Está na massa do sangue. Tal tio, tal sobrinha. Ou mãe. Não sei o que seria pior. Acho que tanto faz.”” (FAULKNER, 2017, p. 304). A visão que se tem aqui é de srta. Quentin como alguém que carrega os lados tidos pela família como ruins, tanto da mãe quanto do tio, e sem uma distinção específica entre eles. Além disso, outras falas da sra. Compson apontam para essa duplicidade, como ao dizer em conversa com Jason:

“Eu queria que vocês se dessem bem”, ela diz. “Mas ela herdou toda a teimosia da família. A do Quentin também. Na época eu pensei, com a herança que ela já tem, e ainda por cima dar a ela o mesmo nome dele. Às vezes eu acho que ela é um castigo que eles dois me impuseram.” (FAULKNER, 2017, p. 265).

Aqui, a visão de srta. Quentin como carregadora de algo ruim vindo dos dois se prolonga, além da percepção da sra. Compson de que os membros de sua família são castigos em sua vida. Agora essa visão vem também sobre srta. Quentin, pois Caroline demonstra vê-la como um prolongamento da existência dos dois filhos, com os quais tinha relações conturbadas. Seria essa a construção de um duplo negativo, pois ela prolonga aspectos dos dois que seriam os piores na percepção de seus parentes.

A duplicação também fica evidente quando a garota foge com o dinheiro do tio ao final do livro. Após isso, a sra. Compson sugere para Dilsey: ““Procure o bilhete’, ordenou-a. ‘O Quentin deixou um bilhete.’ [...] ‘Eu sabia que isso ia acabar acontecendo, quando eles resolveram que ela ia se chamar Quentin’, a sra. Compson disse.” (FAULKNER, 2017, p. 287). Novamente, surgem comparações, agora acerca de um bilhete de despedida. No caso do filho Quentin foi uma carta de suicídio, mas aqui srta. Quentin apenas partiu do lar, sem, contudo, deixar nenhuma nota escrita para os membros da família. Portanto há uma ruptura de suas convergências com a jornada do tio, embora a situação em muito se assemelhe.

No outro lado da duplicação, mãe e filha partilham um *modus operandi* semelhante. Além do já apontado sobre a opressão pela qual passam, tanto srta. Quentin quanto sua mãe adornam-se, como fica evidente nas passagens em que Benjy chora por Caddy usar batom e perfume, e na cena pouco antes de descobrirem que srta. Quentin fugiu, na qual entram em seu quarto. Como descrito pelo narrador em terceira pessoa:

Não era um quarto de moça. Não era um quarto de ninguém, e o leve odor de cosméticos baratos e os poucos objetos femininos e outras tentativas grosseiras e inúteis de torná-lo feminino tinham apenas o efeito de deixá-lo ainda mais anônimo, emprestando-lhe aquele ar morto e estereotipado de transitoriedade dos quartos de bordéis. A cama não fora desfeita. Havia no chão uma calcinha suja, de seda barata, de um tom de rosa um pouco excessivo, e um pé de meia pendia de uma gaveta da cômoda semiaberta. (FAULKNER, 2017, p. 287).

O que chama atenção aqui é o quarto em si, que chega a ser comparado a um de bordel, e o destaque de uma peça íntima da senhorita Quentin que liga mãe e filha: uma calcinha cuja. Sabe-se que Caddy tinha os fundos da calcinha suja em uma passagem da infância, na qual seus irmãos a viram assim enquanto subia numa árvore: “Vimos os fundilhos da calcinha dela sujos de lama.” (FAULKNER, 2017, p. 42). Além disso, subir na árvore é um ato transgressor, pois ela havia sido proibida. Já em srta. Quentin a mesma árvore volta a surgir, agora como uma ponte entre seu sucesso perante a ruína de Jason, personagem esse que representa o poder patriarcal naquele contexto. É a árvore que ela usa para entrar no quarto dele, pegar o dinheiro, descer e fugir. Dessa maneira, segundo Zamith (2004):

Na cena junto à árvore, é sobretudo a própria Caddy que se revela, a única que se atreve a subir para descobrir a vida e a morte, sem recear pôr em risco a sua imagem de filha-família convencional. É desta mãe, corajosa e afoita, que Quentin é filha. Porém, infelizmente para ela, desta mãe pouco mais do que a hereditariedade lhe foi dado gozar-lhe a presença nem sequer ouvir-lhe o nome, em obediência a uma deformada e doentia visão de moralidade e conveniência. (p. 245).

Assim, a filha parece seguir de modo semelhante à mãe, porém ainda dando um passo a mais, pois ela vai embora vitoriosa, e não expulsa.

Além disso, uma cena que demonstra o modo como as histórias das duas se repetem ocorre quando Benjy, cuja percepção de tempo é única, vai na direção de um balanço em que srta. Quentin está com seu namorado: “*Luster voltou. Espera aí, ele disse. Não vai lá não. A d. Quentin está lá no balanço com o namorado. Vem por aqui. Volta pra cá, Benjy.*” (FAULKNER, 2017, p. 49). Apesar desse trecho evidenciar que é srta. Quentin no balanço, já nos parágrafos seguintes percebemos que Benjy revisita uma memória antiga sua, na qual ele havia encontrado Caddy naquele mesmo balanço com um de seus namorados, Charlie:

Eram dois agora, e depois só um no balanço. Caddy veio depressa, branca na escuridão.  
 “Benjy.” disse ela. “Como foi que você saiu de casa. Cadê o Versh.”  
 Ela me abraçou e eu me calei e agarrei o vestido dela e puxei.  
 “Ora, Benjy.” disse ela. “O que foi. T. P.” ela gritou.  
 O do balanço se levantou e veio, e eu chorei e puxei o vestido de Caddy.  
 (FAULKNER, 2017, p. 50).

No que se segue à cena do passado, Caddy acaba guiando Benjy de volta para casa, pois ele havia começado a chorar por vê-la com o namorado. Por fim, a memória se encerra quando eles chegam à cozinha e Caddy lava a boca: “Então parei e Caddy se levantou e entramos na cozinha e acendemos a luz e Caddy pegou o sabão da cozinha e lavou a boca na pia, com força. Caddy tinha cheiro de árvore.” (FAULKNER, 2017, p. 51). Assim, percebemos aqui que ela deixa de lado suas vontades para agradá-lo; e quando se lava, ela volta a ter o cheiro de árvore que ele considera positivo. Ao que se segue, contudo, vemos a volta para a cena do presente, na qual quem está no balanço é srta. Quentin:

*Eu sempre digo pra você não ir lá, disse Luster. Os dois se endireitaram no balanço, depressa. Quentin estava com as mãos no cabelo. Ele estava com uma gravata vermelha.  
 Seu maluco, disse Quentin. Eu vou contar à Dilsey que você deixa ele me seguir pra todos os lados. Vou mandar ela lhe dar uma surra das boas.* (FAULKNER, 2017, p. 51).

Assim, através da percepção de Benjy, que diretamente associa a visão de srta. Quentin com a memória de Caddy no balanço, percebemos o modo como a duplicação das duas é representada na narrativa. Elas partilham momentos de suas vidas muito semelhantes, que acabam por se ligar entre si pela memória de Benjy.

Srta. Quentin, assim, tem divergências e convergências com seus predecessores, apesar de não demonstrar se reconhecer a carregar duplicidades deles. Esse entendimento vem de sua avó, Caroline, de quem também surge a percepção de que ela carrega apenas as características negativas da mãe e do tio. De todo modo, a jovem Quentin é uma Compson “vitoriosa” ao final do romance, diferente dos demais. Como Hempstead (2017) aponta, acerca de Quentin e sua mãe: “[...] ao passo que Caddy permanece banida no final do romance, ela é, no entanto, a única Compson a ter procriado e carrega seu próprio legado separada da linhagem Compson que está em colapso.”<sup>11</sup> (HEMPSTEAD, 2017, p. 39, tradução nossa). Assim, ela supera, de certa forma, a opressão que tanto ela quanto sua mãe sofreram, apesar de não sabermos seu destino além disso. Sua trajetória, de todo modo, se mostra como um passo além daquilo que seus predecessores puderam fazer.

---

<sup>11</sup> while Caddy remains banished at the end of the novel, she is nevertheless the only Compson to have procreated and carries on her own legacy separate from the otherwise collapsing Compson lineage.

#### 4. A OBRA AUDIOVISUAL

Em 1959 houve uma adaptação audiovisual do romance *O som e a fúria* para o cinema, sob o título homônimo de *The sound and the fury*, que acabou traduzido no Brasil como *A fúria do destino*. Já em 2014 James Franco dirigiu a segunda adaptação fílmica da obra. Ambas, por fazerem parte do meio audiovisual, procuram transpor os elementos presentes no livro de uma forma adequada ao contexto semiótico do cinema através da adaptação.

Nesse sentido, elementos subjetivos da narrativa podem ser vistos a partir de novas perspectivas quando se observa e analisa a obra audiovisual. Os elementos fílmicos, portanto, como iluminação, cores, ângulos e planos, dentre outros, contribuem para definir o sentido da obra nesse meio, e serão aqui discutidos a fim de compreender como a narrativa audiovisual adapta o que foi posto no romance. Ainda, procura-se com isso analisar a representação do duplo, considerando como ele é construído a partir dos aspectos específicos do cinema.

##### 4.1 As formas da linguagem cinematográfica

O contexto semiótico do audiovisual têm suas particularidades enquanto uma forma própria de manifestar ideias e exprimir a ficção. Cabe destacar, assim, o conceito da *mise-en-scène*, ponto essencial quando se discute as construções cinematográficas. David Bordwell e Kristin Thompson (2013) em seu texto *A arte do cinema: Uma introdução*, apontam que a “*mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena os eventos para a câmera.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205).

No meio audiovisual, *mise-en-scène* está relacionada a tudo aquilo que é *posto em cena* (BORDWELL; THOMPSON) e na forma como isso é feito. Assim, muitos teóricos na área do audiovisual delimitam elementos específicos dessa linguagem que podem ser tomados como forma de construir sentido no meio cinematográfico. Os autores definem quatro áreas da *mise-en-scène* que estariam sujeitas ao controle de um cineasta, que seriam “cenário, figurino e maquiagem, iluminação, e encenação” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 209). Nesse sentido, esses seriam elementos gerais da *mise-en-scène* que podem ser utilizados de modo a se construir determinada obra.

Nesse contexto, Marcel Martin (2005) em *A linguagem cinematográfica* aponta alguns elementos fílmicos que são por ele considerados não específicos, “porque não pertencem

propriamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes (teatro, pintura)” (p. 71), mas que ainda assim são essenciais na composição audiovisual. Dentre esses elementos ele aponta as **iluminações**, os **figurinos**, os **cenários**, a **cor**, a **tela larga** e o **desempenho dos atores**. Já levando em conta o que Gérard Betton (1987) aponta em seu texto *Estética do cinema*, como elementos específicos dessa linguagem teríamos os **planos**, **ângulos** e os **movimentos de câmera**.

Todos eles, à sua maneira, contribuem para a construção de sentido dentro das narrativas audiovisuais. Por vezes uma determinada cor causa uma sensação específica no espectador, por exemplo, ou um certo ângulo pode transmitir uma ideia subjetiva acerca de um personagem ou objeto retratado em tela. Assim, cabe analisarmos alguns deles a fim de compreender como podem construir sentido.

Em primeira análise cabe destacarmos a **montagem**, que no audiovisual seria uma etapa de pós-produção na qual as cenas da obra são organizadas e ajustadas para alcançar o propósito pretendido. Marcel Martin (2005) diz que “devido à possibilidade que o cineasta tem de construir o conteúdo da imagem ou de não-la fazer sob um ângulo anormal, ele pode fazer surgir um sentido preciso daquilo que não é a primeira vista senão uma simples reprodução da realidade [...]” (p. 33). Ou seja, a representação de algo em tela pode ter um sentido muito mais amplo do que é colocado à primeira vista. Essa perspectiva vai de acordo com o que o autor aborda como “montagem ideológica”. Segundo ele:

Pode então perguntar-se como é que o cinema consegue exprimir ideias gerais e abstractas (sic). Primeiramente porque qualquer imagem é mais ou menos simbólica: determinado homem que aparece na tela pode representar a humanidade inteira. Mas, sobretudo, porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si: é o que se chama a montagem ideológica. (MARTIN, 2005, p. 29).

Portanto, a montagem ideológica é uma forma de associação de imagens que corrobora uma determinada ideia na mente do espectador, a qual pode passar um sentido de modo implícito no meio audiovisual, sem a presença de diálogos ou ações diretas para se afirmar algo, por exemplo. Essa etapa também é explorada por Ismael Xavier (2005) em *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Ele coloca o seguinte:

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e a substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem. Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência (sic) de um processo físico “objetivo”, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção

inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação. (p. 24).

A montagem das cenas de uma produção, assim, pode trazer essa perspectiva mais subjetiva para aquilo que se pretende fazer entender pelo espectador. Na visão desses autores, a simples associação de duas cenas nessa etapa pode ser capaz de trazer ideias que não são postas explicitamente na narrativa para o contexto da produção audiovisual.

Ademais, outro ponto importante de pensarmos é acerca da representação do **tempo** através da linguagem audiovisual. André Gaudreault e François Jost (2009) no capítulo “Temporalidade narrativa e cinema” da obra *A narrativa cinematográfica*, ao abordarem a questão da ordem na obra audiovisual, apontam os conceitos de *analepse* e *prolepse*, contudo nos ateremos ao primeiro, que é definido da seguinte forma: “À evocação *a posteriori* de um momento da história anterior àquele no qual estamos [0], Genette chama analepse (do grego – *lepse* – significando tomar e *ana-*, depois) [...]” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 136).

A *analepse* está relacionada, portanto, ao *flashback*. De acordo com os autores, “O que é chamado *flash-back*, no cinema, geralmente combina um retrocesso no tempo em nível verbal e uma representação visual dos acontecimentos relatados por um narrador.” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 140), ou ainda pode ser apenas a representação de uma cena passada na narrativa que contribua ou reforce algum aspecto do que seria o tempo “presente” na obra. Logo, é comum que essas voltas no tempo sejam empregadas com propósitos específicos, como complementar a história através de um evento passado.

Além disso, as **cores** são outro elemento importante dessa linguagem. De acordo com Betton, elas “imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico [...]” (BETTON, 1987, p. 60 - 61). Assim, de um modo geral cada cor posta sobre a tela é capaz de trazer determinadas emoções e impressões ao espectador.

Contudo, a generalização não pode se impor ao significado que os criadores da obra audiovisual procuram passar em tela, que pode variar a partir das construções narrativas. Ainda que uma ideia comumente associada a uma cor (como o luto e a dor ao preto) possa ser considerada ao se analisar uma obra audiovisual, é preciso entender que o modo como operam pode representar outras possibilidades. Um tom vívido e claro em um momento de negatividade em um filme, por exemplo, poderia estar sendo destacado de forma irônica.

Nesse sentido, ainda, alguns significados clássicos atrelados às cores demonstram um caráter de ambiguidade. Eva Heller (2013), em sua obra *A psicologia das cores: como as*

cores afetam a emoção e a razão, traz diversos significados para cada cor, destacando que uma mesma tonalidade pode representar uma série de significados. Acerca do azul, ela o descreve da seguinte forma: “O azul é a cor de todas as características boas que se afirmam no decorrer do tempo, de todos os sentimentos bons que não estão sob o domínio da paixão pura e simples, e sim da compreensão mútua.” (HELLER, 2013, p. 46); embora também ressalte os significados coletivos dessa cor muitas vezes atrelados à tristeza e melancolia, como destaca trazendo o gênero musical do *blues*: “As canções dos *blues* falam de saudade, das dores de amor, do ansiar.” (HELLER, 2013, p. 81).

Já acerca da cor amarela, Heller a descreve principalmente como uma cor alegre e de sentido positivo, e em um tópico de seu livro intitulado “A luz e a iluminação – a cor da inteligência”, a autora a estabelece da seguinte forma:

Como cor da luz, o amarelo se relaciona ao branco. “Luz” e “leve” são propriedades que contêm o mesmo caráter. O amarelo é a mais clara e a mais leve das cores cromáticas. Seu efeito é leve, pois parece vir de cima. Um quarto com o teto amarelo tem um efeito agradável, como se estivesse inundado por luz solar. Também a luz de uma lâmpada parece amarela; quanto mais amarela, mais natural e bonita. (HELLER, 2013, p. 155).

Portanto, trata-se de uma cor muito associada à alegria e bons sentimentos. Pode ser utilizada, assim, com esse propósito em tela. Heller utiliza uma citação de Vincent Van Gogh, pintor alemão, em que ele descreve o amarelo como uma cor que o agradava, e era de fato predominante em suas pinturas. No filme *Com amor, Van Gogh* (2017), que aborda a vida do pintor, é também uma cor marcante, mas percebe-se um contraste de sua utilização no filme, pois ele aborda momentos atrelados ao suicídio do pintor ao passo em que se utiliza de uma cor teoricamente voltada à positividade. Sua utilização no filme, assim, está associada às pinturas de Van Gogh, mas não necessariamente e apenas a essa significação positiva.

Nesse sentido, além das características que compõem a linguagem cinematográfica até então discutidas, outro aspecto que diz respeito ao cinema e ao audiovisual deve também ser abordado, e se trata da **adaptação**. Diversas obras que surgem no contexto semiótico da literatura por vezes são adaptadas para as telas enquanto filmes ou séries de TV. É o caso de *O som e a fúria* de William Faulkner, cuja adaptação mais recente é de 2014, um filme homônimo sob a direção de James Franco.

Quando se trata desse tema, frequentemente surgem discussões acerca da necessidade de fidelidade da obra adaptada para com a sua fonte, ou seja, o texto original. Porém, de acordo com Gérard Betton (1987) em *A estética do cinema*, “O cineasta pode se contentar em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo [...] sendo o filme apenas

representação, ilustração de uma narrativa, transcrição de linguagem a linguagem. Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível.” (p. 115). O autor aponta como motivos para essa impossibilidade o fato de não se poder representar através do visual aquilo que antes era apenas verbal, assim como, segundo ele, não se pode exprimir em palavras algo que é posto “em linhas, formas e cores” (BETTON, 1987, p. 115 - 116), como um desenho, por exemplo.

Além disso, ele aponta que “a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente.” (BETTON, 1987, p. 116). Assim, o audiovisual diverge da literatura por apresentar-se como uma nova linguagem, na qual imagem e situações já estão postas em tela, sem a necessidade de imaginar o que ocorre.

Desse modo, é possível entender a impossibilidade de fidelidade nas adaptações de um ponto de vista prático, de realização. Ademais, Linda Hutcheon (2013), uma das pesquisadoras mais relevantes acerca dos estudos de adaptação, discute outros aspectos atrelados a esse fenômeno, como sua relação com o texto original e sua autonomia enquanto uma nova obra. Em *Uma teoria da adaptação* ela aponta o seguinte:

Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados (cf. CARDWELL, 2002, p. 9). Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais; conforme vários autores têm insistido, elas obviamente são [...] (HUTCHEON, 2013, p. 27).

Assim, uma obra adaptada deve ser encarada enquanto um novo texto, o qual naturalmente compartilha características com a obra na qual foi inspirada, mas que se manifesta de um modo novo por estar inserido em outro contexto. Trata-se, de acordo com Hutcheon, de uma “transcodificação”, a qual pode ocorrer na mudança da mídia a qual a obra é vinculada, como um texto literário que é adaptado para o cinema, o teatro, a dança, a música ou as histórias em quadrinho (HUTCHEON, 2013), por exemplo, ou ainda através de uma mudança do “gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visualmente distinta.” (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Dessa maneira, Hutcheon aponta que a ideia de fidelidade não deve ser um fator crucial para se definir a qualidade da obra adaptada (p. 28). A adaptação deve ser vista como uma nova obra:



O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia. É o que um teórico chama de reservatório de instruções – diegéticas, narrativas e axiológicas –, que podem ser utilizadas ou ignoradas (GARDIES, 1998, p. 68-71), pois o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador. (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Portanto, levamos em conta, ao trabalhar com texto adaptado, que ele se trata de uma obra com suas particularidades, devido ao novo contexto em que se manifesta, e que os elementos desse contexto, as formas da linguagem cinematográfica, têm seus próprios modos de passar mensagens e significados, assim como texto literário o faz ao seu modo.

#### 4.2 Srta. Quentin Compson como duplo na narrativa audiovisual

A perspectiva do duplo no filme *O som e a fúria* (2014), de James Franco, dentre outros aspectos pode ser compreendida através dos elementos do audiovisual que a compõem. Na narrativa as cores, por exemplo, são uma característica que estabelece algumas perspectivas, principalmente no que diz respeito à delimitação do tempo. Enquanto no romance as idas e voltas a momentos do passado por vezes podem confundir o leitor por não se apresentarem de um modo explícito, no filme elas são demarcadas pelas tonalidades.

Cabe então entender como as cores e outros elementos operam especificamente na obra. No primeiro ato do filme, cuja perspectiva parte do personagem Benjy, os *flashbacks* são um recurso frequente, assim como no romance. Porém, percebe-se que no filme o “passado” e o “presente” da narrativa são delimitados por cores específicas. Como pode ser observado, no passado o tom predominante em tela é o amarelo.

**Figura 4** - Caddy indo até Benjy (passado)



Fonte: imagem obtida através de *print screen* do filme *O som e a fúria*<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Daqui em diante todas as figuras são da mesma fonte, imagens obtidas através de *print screen* do filme *O som e a fúria* (2014) de James Franco.

**Figura 5** - Benjy preso à cerca (passado)

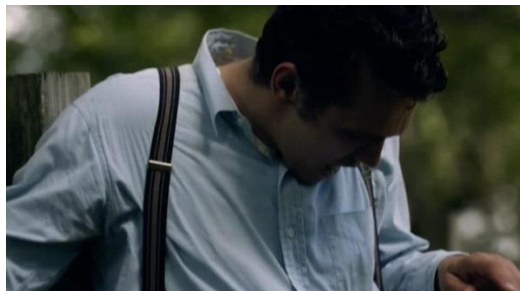


Já no presente, os tons são mais frios e acinzentados, de modo que o contraste fica evidente.

**Figura 6** - Luster caminhando (presente)



**Figura 7** - Benjy preso à cerca (presente)



A divergência entre as cores nessas duas cenas, que são montadas no filme em sequência, demarca a diferença entre os tempos na narrativa e estabelece o modo como é procurado representar cada período. Pode-se compreender que o passado, quando os irmãos Compson eram crianças, é visto por Benjy de forma positiva, pois ele tinha Caddy ao seu lado, então o amarelo teria esse significado de demonstrar algo bom em sua visão.

Já no presente, a imagem não tem essa predominância de amarelo e dourado, de modo que sua representação é acinzentada, podendo querer indicar que os personagens estão em um

momento mais associado à melancolia. É de fato o que converge com a perspectiva de Benjy, pois ele não tem mais Caddy ao seu lado e, portanto, essa falta dos tons amarelados indicaria sua tristeza. Além disso, naquele momento toda a família Compson já está em ruínas e à beira de sua decadência final. Também se percebe na obra, contudo, a presença de tons amarelados em momentos do passado que não remetem a emoções positivas, como a cena do sr. Compson morto em sua cama, na qual a iluminação amarelada de um abajur é marcante.

**Figura 8** - O falecido sr. Compson em sua cama



Ademais, as cenas que antecedem o suicídio de Quentin no segundo ato do filme são, em sua maioria, representadas sem a predominância desse tom amarelado. É um momento do passado, assim, que não tem a mesma associação que os demais, demonstrados a partir da visão de Benjy, pois parte de outra perspectiva, a do personagem de Quentin. Comumente se associa os tons acinzentados e escuros à negatividade, todavia, no filme eles delimitam também essa passagem narrativa.

**Figura 9** - Quentin caminhando (1910)



Nos momentos retratados em 1910, data do suicídio de Quentin, a melancolia é predominante na trajetória do personagem desde o início daquela manhã até seu fim. Na narrativa literária, dava-se grande ênfase à sombra do personagem enquanto ele andava naquele dia, como é possível ver na seguinte passagem: “Parado no ventre de minha **sombra**,

fiquei escutando as batidas, espaçadas e tranquilas no sol, [...] Voltei aos correios, calcando com os pés minha **sombra** contra a calçada.” (FAULKNER, 2017, p. 103, grifos nossos).

A sombra ainda é um elemento comumente relacionado ao duplo, pois só existe diante de um eu original no qual se espelha. No filme, assim, é como se essas tonalidades acinzentadas adaptassem esse aspecto do personagem, representando tudo aquilo que ele não pôde realizar e que estava para se encerrar.

Em meio a essas cenas, ainda, há um diálogo da sra. Compson com Herbert, noivo de Candace, e Quentin:

Rerbert: E então, Quentin, como se sente sobre a sua irmã tendo o primeiro carro da cidade?

Quentin: **Bem.**

Sra. Compson: O Rerbert não é generoso? Eu escrevi pra você e lá eu disse que ele vai colocar o Jason no banco dele. O Jason vai se tornar um esplêndido banqueiro.

Rerbert: E você, Quentin? Quer trabalhar no banco também? Hein?

Quentin: **Não, eu acho que ficarei bem, obrigado.**

Sra. Compson: **Os meus dois meninos de Harvard. Estou tão orgulhosa. A minha própria filha noiva de um jovem cavalheiro tão gentil. Ai, é um sonho que virou realidade, realmente é, Caddy.**” (O SOM E A FÚRIA, 2014, 00:38:42, grifos nossos).

Nessa passagem, percebe-se certa ironia nas respostas de Quentin, pois sabe-se que ele sofreu muito ao ver Candace casando com outro homem, e a própria montagem do filme deixa evidente o que se sucedeu: ele não ficou bem, pois acabou cometendo suicídio. Ainda, a fala da sra. Compson demonstra a intensidade das expectativas dela e da família em relação a ele, assim como em relação à Caddy. Ela, assim como o sr. Compson, esperava dos filhos algo que eles jamais puderam atender, Quentin pelo suicídio e Caddy por seu casamento não ter sido bem sucedido. A narrativa fílmica demonstra isso ao destacar as cenas que antecedem o suicídio de Quentin com essa, assim como outras conversas do personagem com o pai, em que o contraste pode ser observado:

Sr. Compson: Você vai se lembrar que ir pra Harvard tem sido o sonho da sua mãe desde que você nasceu. E nenhum Compson jamais decepcionou uma senhora. Harvard soa tão bem aos ouvidos e dezesseis hectares não é um preço tal alto para um som tão bom. Vamos trocar a pastagem do Benjy por um som muito bom.” (O SOM E A FÚRIA, 2014, 00:53:04).

Tanto ele quanto Candace, nesse sentido, acabaram por decepcionar a família. De forma semelhante, srta. Quentin fez o mesmo, pois replicou todos esses aspectos negativos de seu tio e de sua mãe. Esse destaque às expectativas que se tinha a respeito de Quentin, principalmente devido ao investimento financeiro que foi feito para que pudesse estudar em Harvard, assim como as diversas passagens que representam Candace como uma mulher que não agia como um *anjo do lar*, contrastam com as passagens em que srta. Quentin agiu de forma semelhante

a eles, como nas diversas cenas em que seu tio Jason discute com ela por não agir como uma dama e o próprio final da narrativa, em que ela leva dele todo o dinheiro que guardava, contribuindo assim para sua ruína financeira e, conseqüentemente, com a de todos Compson.

Pelo viés das delimitações de como cada período de tempo é representado no filme, ainda, percebe-se como a montagem se utiliza disso para manipular as percepções do espectador e contribuir para ampliar o sentido da obra em relação a essa questão da duplicação. Por exemplo, em uma cena em que Benjy se aproxima de um balanço, no presente, onde srta. Quentin e um de seus namorados estão, há a mescla com uma lembrança do passado, em que estavam naquele mesmo balanço Caddy e um de seus namorados.

**Figura 10** - Srta. Quentin no balanço



**Figura 11** - Caddy no balanço



Essas cenas, que se entrelaçam através da montagem, corroboram a percepção de duplicação entre as duas personagens. No trecho é possível perceber que ambas as cenas pertencem a momentos distintos, tanto pelas cores que demarcam o tempo, quanto pelas próprias personagens. Ainda assim, a semelhança entre elas não pode ser ignorada, pois é evidente se espelham, tal qual um duplo. Mesmo o cenário de fundo, com as árvores e a vegetação, é idêntico, o que pode ser entendido como uma forma de demonstrar que Benjy quase não via distinção entre essas lembranças, ao menos até determinado ponto.

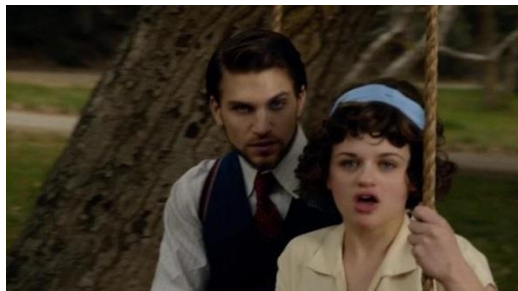
A principal divergência ocorre na reação das personagens diante da presença dele. Enquanto Caddy procura acalmá-lo, pois Benjy ficou exaltado ao vê-la com o namorado, srta.

Quentin reage de forma agressiva ao deduzir erroneamente que ele e Luster estavam ali para espioná-la, a pedido de seu tio ou de sua avó. Portanto, percebe-se que elas têm percepções divergentes acerca da mesma situação.

**Figura 12** - Caddy no balanço percebendo a presença de Benjy



**Figura 13** - Srta. Quentin no balanço percebendo a presença de Benjy



Caddy gostava do irmão e procurava agradá-lo, por vezes à custa da própria autonomia. Srta. Quentin odiava todos da família por privarem sua liberdade. Assim, ambas cresceram em contextos semelhantes, de extrema repressão de suas vontades, porém elas reagem de formas diversas a isso, pois suas vidas não foram as mesmas em todos os sentidos. De todo modo, é possível perceber que compartilham características nessa cena, e a perspectiva de srta. Quentin Compson como duplo é reforçada por esses elementos do audiovisual.

A montagem as associa nessa e em outras passagens de modo que, a partir de uma leitura visual do que ocorre na narrativa, percebe-se que suas jornadas estão constantemente se replicando, ao menos até determinado ponto. Contudo, como já foi destacado, as personagens partilham algumas características e divergem em outras. Candace tem uma abordagem calma com o irmão enquanto srta. Quentin age com repulsa diante do tio. Isso se mostra uma ruptura de convergências, mas ao mesmo tempo estabelece a perspectiva de que um duplo nunca será idêntico em todos os aspectos ao eu original. Se o fosse, srta. Quentin estaria limitada a seguir toda a trajetória da mãe e do tio, mas não é o que ocorre, como pode-se observar principalmente ao final do filme.

Nas últimas cenas da narrativa, a “fuga” de srta. Quentin com o dinheiro que seu tio Jason guardava ocorre. Porém, ao passo em que ela sai de seu quarto, invade o do tio e pega o dinheiro, há um entrelaçamento dessas cenas com um momento passado da narrativa, no qual Caddy deixava sua filha, ainda bebê, aos cuidados do pai, já que havia sido expulsa do lar.

**Figura 14** - Caddy deixando sua filha



Nesse momento, na primeira cena do passado em que Caddy aparece, assim como na passagem do balanço, as cores são quentes. Nesse caso, há uma luz vermelha sobre o rosto dela, o que demonstra a continuidade desses tons para demarcar o passado, ainda que já esteja de noite. Porém, já em seguida essa incidência de luz vermelha sobre seu rosto é abandonada, com o azul da noite predominando no ambiente, da mesma forma como ocorre nas cenas de srta. Quentin, já no presente, que se misturam a essa.

**Figura 15** - Caddy logo após deixar sua filha



**Figura 16** - Srta. Quentin iniciando sua “fuga”





Esse é um momento singular da narrativa em que cenas de ambos os períodos, passado e presente, são representadas a partir da mesma tonalidade. Isso pode ser entendido, ao pensarmos no conceito da montagem ideológica e da ideia de duplicação, como a representação da jornada compartilhada que mãe e filha têm. Embora elas mais uma vez divirjam um tanto, uma vez que Caddy está sendo expulsa de casa e srta. Quentin o deixando por conta própria, percebe-se que há um momento compartilhado diante da partida do lar.

Naquela passagem, srta. Quentin está fazendo algo semelhante ao seu tio Quentin, o qual indiretamente corroborou a ruína financeira dos Compson, ao levar consigo uma grande soma de dinheiro que, por direito, em parte era sua, mas que estava nas mãos do chefe da família naquele momento, seu tio Jason. Além disso, ela diverge do destino de ambos os personagens que duplica: não acaba da mesma forma que Quentin, que cometeu suicídio, nem como Candace, que foi expulsa do lar. Ela está deixando sua casa por uma decisão própria, tendo-se em vista que não era respeitada lá, mas parte com uma grande soma de dinheiro.

A jornada de Candace e srta. Quentin, portanto, é complementada nesse momento. Assim como no romance, aqui srta. Quentin tem uma perspectiva positiva em sua partida, e a montagem do filme que coloca essas duas passagens muito próximas contribui para essa conclusão. Srta. Quentin está fazendo aquilo que Caddy não conseguiu ou não pôde, dadas as condições, e atua como uma personagem duplicada, porém não limitada pelas ações de seus predecessores. Ao deixar a casa, ainda, as cores continuam desempenhando um papel de complementar a narrativa através da composição da *mise-en-scène*.

**Figura 17** - Srta. Quentin diante do carro de seu namorado





**Figura 18** - Srta. Quentin no escuro**Figura 19** - Srta. Quentin iluminada pelos faróis de cabeça erguida

Nessa cena, o contraste entre os tons azulados da noite e a luz amarelada dos faróis é nítido. Pode-se compreender, levando em conta toda a construção fílmica, que ela está deixando um lugar em decadência para adentrar um de ascensão. A iluminação nessa cena, ainda, seria categorizada como “iluminação frontal”, tendo-se em vista que a luz dos faróis do carro recai sobre o busto da personagem, a destacando da escuridão ao seu redor. Nesse sentido, segundo Bordwell e Thompson, “A iluminação frontal pode ser reconhecida por sua tendência a eliminar as sombras.” (2013, p. 223), ou seja, percebe-se que ela atua como forma de destacar a personagem em meio ao cenário de modo que não haja sombras sobre ela.

Dessa maneira, pode-se entender que naquele momento o destaque está totalmente em srta. Quentin. Ela segue seu próprio percurso narrativo, conforme pontuado, tendo atitudes e agindo de modo muito semelhante à mãe e o tio, porém ao final o desfecho é de sua trajetória e, portanto, o foco na cena também recai sobre si. Sua postura final, com a cabeça erguida, também indica essa perspectiva. De forma semelhante ao romance, assim, ela é uma personagem que tem sua trajetória finalizada de uma forma positiva.

Pode-se concluir, então, que a duplicação da personagem é também retratada no filme, o qual se utiliza dos elementos próprios da linguagem cinematográfica para representar essa percepção de que srta. Quentin é um duplo da mãe e do tio. As cenas que proporcionam o contraste de momentos de suas vidas, assim como os demais aspectos discutidos até então, remetem a essa perspectiva e corroboram com a ideia da duplicação.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O duplo é um conceito que possibilita diversas perspectivas de análise. Dentre suas várias formas de manifestação, ele pode surgir (fantasticamente ou de forma natural) como um indivíduo duplicado a partir de outro, que converge com o eu original em alguns aspectos e diverge em outros; como uma realidade inteira que espelha um mundo original, ou ainda como um acontecimento repetido que assume uma nova forma a partir da percepção que um indivíduo tem dele.

Suas relações com determinados elementos também são complexas. Pode se relacionar com nomes, espelhos, sombras, imagens ou mesmo em aparência com determinado indivíduo ou outro eu original que duplica. Suas representações, ainda, por mais que comumente sejam associadas ao fantástico e ao terror, como é possível observar em algumas formas de manifestação artística, como narrativas literárias e audiovisuais, podem ser observadas por outros vieses, pois é possível que ocorra a duplicação sem necessariamente se ter essa perspectiva, como pôde-se observar nos objetos de estudos desta pesquisa.

Em *O som e a fúria*, tanto o romance quanto o filme, percebe-se a presença de um duplo na figura de srta. Quentin Compson, a qual se caracteriza como uma personagem comum na trama, filha de Candace Compson e uma das últimas descendentes dessa família no momento de sua ruína. Ademais, sua constituição e jornada na narrativa em muito se assemelham a de outros dois personagens, sua mãe, Candace, e seu tio Quentin Compson, de quem herda o nome, embora também divirja em determinados aspectos, pois, como pôde ser observado, ela não se limita a comportar-se ou agir de modo idêntico aos seus predecessores.

Srta. Quentin Compson passa pelas narrativas como uma personagem que de fato espelha aspectos de Candace e Quentin, como a não aceitação dos padrões sociais a ela impostos acerca da pureza e honra feminina, e de seu ato final na narrativa que converge com algo que Quentin indiretamente provocou, contribuindo para a ruína financeira dos Compson. Assim, ela tem consigo aspectos desses dois personagens, como se estivesse à sombra deles, mas percebe-se que ao longo das narrativas ela desenvolve uma jornada própria, a qual se amplia à medida que se caracteriza como uma nova personagem, com vontades, desejos e convicções seus.

Pôde-se observar através da pesquisa, assim, que ambas as obras estabelecem essa perspectiva de duplicação da personagem. Fica evidente que a construção das jornadas das personagens se espelha, de modo que srta. Quentin pode ser vista enquanto um duplo por

compartilhar com seus predecessores convergências nesse sentido. Ademais, ela chega a pontos em que eles não conseguiram, seja em decorrência de uma expulsão do lar, ou pela morte. Sua cena final nas narrativas deixa evidente que ela tem sua própria história.

Na narrativa audiovisual, ainda, foi possível perceber que o duplo é também construído através de outros elementos constituintes desse contexto semiótico, tal qual a montagem das cenas e a utilização de determinadas tonalidades em tela. Esses aspectos e o modo como foram utilizados na narrativa contribuíram para a leitura da personagem enquanto um duplo, além do que por si só foi apresentado na narrativa, pois proporcionaram construções que aproximavam srta. Quentin de sua mãe e de seu tio, como na cena final em que suas trajetórias são entrelaçadas de modo a se complementarem.

Portanto, com esse estudo pudemos concluir que a perspectiva do conceito do duplo está presente nas duas obras, e que elas o expressam de maneiras específicas por se tratarem de conteúdos produzidos em meios diferentes. Procurou-se, assim, contribuir para as pesquisas acerca da obra de William Faulkner, trazendo para a análise um conceito ainda sem muitas associações com o romance aqui analisado, além de proporcionar uma associação com uma adaptação audiovisual do livro em cujo conceito pôde também ser visto e explorado.

## REFERÊNCIAS

- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Trad. Maria Helena Kühner. 18 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Tradução de Paulo Henriques Britto. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329 - 376.
- FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **Temporalidade narrativa e cinema**. In: \_\_\_\_\_. A narrativa cinematográfica. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. Editora Atlas: São Paulo, 2002.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- HEMPSTEAD, Susanna. **‘Once a Bitch, Always a Bitch’: Rereading Caddy in The Sound and the Fury**. The Faulkner Journal, Dallas-EUA, vol. 31, n. 1, p. 23 - 42, c2017.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2ª edição. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- LIMA, Rita Isadora Pessoa Soares de; LAGES, Susana Kampff. **O duplo inesperado: uma análise contrastante do duplo velado e incidental na literatura**. In: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS, V., 2014, Rio de Janeiro. Anais.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro. 2005.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PURDY, Sean. **O século americano**. In: KARNAL, Leandro. et al. História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007. p. 173 - 275.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Trad. Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz. et al. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2014.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução: José Thomaz Brumed. 2ª edição. José Olympio: Sabor Literário, 2008.

SOUZA, Flávia Helena Bastianini e; SOUZA, Marco Antônio de. **A distinção platônica entre mundo sensível e mundo das ideias**. Revista Jurídica da Universidade de Franca, Franca, vol. 14, n. 22, p. 06 – 14, jan.-dez. 2012.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. São Paulo: Boi Tempo, 2016.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM. 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. Tordesilhas: São Paulo, 2014.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra. 2005.

ZAMITH, Maria Cândida. **Por trás do espelho**: As figuras femininas em *The Sound and the Fury* de William Faulkner. Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas, Porto, vol. XXI, p. 237 - 250, 2004.

ZHAO, Yang. **An Analysis of Women's Social Position in Early 20th Century from The Sound and the Fury**. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Jilin-China, vol. 105, p. 245 - 248, c2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Crítica feminista**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem. 2009. p. 217 - 242.

#### **REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS:**

**O som e a fúria**. Direção: James Franco. Roteiro: Matt Rager. Produção: Caroline Aragon, Lee Caplin, Vince Jolivet e Miles Levy. Estados Unidos: New Films International, 2014. Amazon Prime Video. Acesso em: 11 set. 2021. (102 min.)