



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS**

LUCINÉA DE FÁTIMA GUEDES COSTA

O SOM E A FÚRIA, DE WILLIAM FAULKNER: UMA LEITURA PSICANALÍTICA

**GUARABIRA
2015**

LUCINÉA DE FÁTIMA GUEDES COSTA

O SOM E A FÚRIA, DE WILLIAM FAULKNER: UMA LEITURA PSICANALÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Licenciatura Plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Português/Inglês.

Área de concentração: Literatura e Cultura de Povos de Língua Inglesa.

Orientador: Prof. Ms. Auricélio Soares Fernandes.

**GUARABIRA
2015**

É expressamente proibida 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 da dissertação.

C453s Costa, Lucinéa de Fátima Guedes
O som e a fúria, de William Faulkner: uma leitura
psicanalítica [manuscrito] / Lucinea de Fátima Guedes Costa. -
2015.
50 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2015.
"Orientação: Auricélio Soares Fernandes, Departamento de
Letras".

1. Aspectos psicanalíticos. 2. Análise Literária. 3. O Som e
a Fúria. I. Título.

21. ed. CDD 400

LUCINÉA DE FÁTIMA GUEDES COSTA

O SOM E A FÚRIA, DE WILLIAM FAULKNER: UMA LEITURA PSICANALÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Licenciatura Plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras – Português/Inglês.

Área de concentração: Literatura e Cultura de Povos de Língua Inglesa.

Aprovada em: 04, 12, 2015.

BANCA EXAMINADORA

Auricélio Soares Fernandes
Prof. Ms. Auricélio Soares Fernandes (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Senízia Cordeiro de Souza Ramos
Prof. Me. Senízia Cordeiro
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Rosycléa Dantas Silva
Prof. Ms. Rosycléa Dantas
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Aos meus pais, pelo amor, educação e exemplo,
DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por Seu amor e misericórdia em me proporcionar a oportunidade para a conclusão de mais uma tarefa, que foi a construção desse trabalho.

À minha família, meus pais, pelo incentivo e compreensão.

Aos professores do departamento de Letras da Universidade Estadual da Paraíba, Campus Guarabira. Em especial, àqueles que lecionaram e me apresentaram a Literatura Inglesa: Maria Aparecida; Suênio Stevenson; Luciana Muniz; Haroldo Queiroga; Monaliza Rios, responsável pelo meu interesse por William Faulkner.

À professora Marisa Nicolau pela apresentação minuciosa das teorias psicanalíticas de Freud nas aulas de Introdução à Psicologia, que logo me remeteram a associação a obra de Faulkner – *O Som e a Fúria*.

Ao professor, e meu orientador, Auricélio Soares. Além de seu empenho em sala durante as aulas de Literatura Inglesa, com atividades muito convidativas e estimulantes a uma elaboração crítica de análise; agradeço não só as leituras sugeridas ao longo dessa orientação, mas também a atenção, compreensão e dedicação que sempre dispôs.

Aos funcionários da UEPB, pela presteza e atendimento quando se fez necessário.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

E ao meu querido Adiran, cuja presença em meus dias é um constante e edificante ensinamento.

“A vida é só um vulto, um pobre ator, que se pavoneia e choraminga num momento, sobre o palco, e depois não é mais ouvido. É uma fábula, contada por um idiota, cheia de som e de fúria, significando nada.”

William Shakespeare

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma leitura sobre alguns aspectos psicanalíticos a partir da interpretação da obra *O Som e a Fúria*, de William Faulkner; através de uma pesquisa bibliográfica – dentre a qual expomos conceitos psicanalíticos afirmados por Freud (1923), e também uma ressalva a técnica de produção literal do “fluxo de consciência” – e uma análise interpretativa sobre a referida obra de Faulkner. A fim de nesta comprovar a existência desses aspectos, partimos em um roteiro no qual aludimos o contexto de vida de Faulkner; o fluxo de consciência como técnica; discutimos a obra “Arte e Psicanálise” de Tânia Rivera (2005), e os termos da psicanálise clássica (Ego, Id, Superego e Complexo de Édipo) de Freud (1923); e, realizamos uma leitura psicanalítica da obra *O Som e a Fúria*. Dessa forma, traçamos uma coesão não só de aspectos psicanalíticos mais literários, como também de disciplinas como Psicologia e Literatura. Com a pretensão de expandir o estudo literário a uma relação interdisciplinar com a psicologia.

Palavras-Chave: Aspectos psicanalíticos. Análise Literária. *O Som e a Fúria*.

ABSTRACT

This paper presents a reading about some aspects from the psychoanalytic interpretation of the romance *The Sound and the Fury*, by William Faulkner; through a literature search - among which we expose psychoanalytic concepts asserted by Freud (1923), and also a caveat to literal production technique of "stream of consciousness" - and an interpretative analysis about this Faulkner's romance. To, in this, prove the existence of these aspects, we begin on a script that alludes to the Faulkner's life context; we discuss the book *Arte e Psicanálise* by Tania Rivera (2005), and the terms of classical psychoanalysis (Ego, Id, Superego and Oedipus Complex) of Freud (1923); and, this is related and analyzed in *The Sound and the Fury*. Thus, we draw a cohesion not only about psychoanalytic aspects plus literary, but also about disciplines such as Psychology and Literature. With the intention to expand the literary study to an interdisciplinary relationship with psychology.

Keywords: Psychoanalytic aspects. Literary analysis. The Sound and the Fury.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICO-CRÍTICOS.....	11
2.1	Contexto Histórico da Obra e Pequeno Resumo Sobre o Autor.....	11
2.2	A Questão do Fluxo da Consciência.....	14
2.3	A Arte e a Psicanálise.....	17
2.4	Termos da Psicanálise Clássica a Partir da Visão Freudiana.....	19
2.4.1	<i>Ego x Id</i>	19
2.4.2	<i>Ego x Superego</i>	22
2.4.3	<i>A sexualidade infantil</i>	25
2.4.4	<i>Complexo de Édipo, Caminho à Puberdade</i>	26
3	ANÁLISE.....	29
3.1	Uma leitura de “O Som & A Fúria”.....	29
3.2	Aplicação da Teoria da Psicanálise na Obra.....	34
3.2.1	<i>A Idiotice para Faulkner</i>	34
3.2.2	<i>Benjy x Caddy</i>	35
3.2.3	<i>Quentin x Caddy</i>	43
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
	REFERÊNCIAS.....	50

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta como objetivo principal uma leitura psicanalítica do romance *O Som E A Fúria* de William Faulkner, baseada nas teorias de Freud (1923). O estudo discute alguns sintomas comportamentais identificados nas personagens – em especial Benjy e Quentin – e suas relações naquela obra. Por meio de pesquisa bibliográfica, correlacionamos alguns aspectos psicanalíticos de Freud (1923) aos das personagens de Faulkner; e afirmamos que, embora a obra deste último seja uma ficção, revela-se aos conceitos de Freud (1923).

Assim, nossa pesquisa aborda a literatura e uma ligação com a psicologia - esta servindo para aquela de ferramenta na construção de técnicas (tais como, narrativa e cronologia não linear, e fluxo de consciência) para uma representação a partir do interior; e que nasceu na literatura através das artes. Logo, há evidência a uma relação interdisciplinar, entre a Literatura (que também expressa arte) e a Psicologia. E foi essa percepção o impulso de origem para a elaboração deste nosso trabalho; e que foi discutida ao decorrer do discurso.

Cientes de que o estudo de Freud (1923) sobre o inconsciente foi o pioneiro para o que hoje conhecemos por psicanálise – a qual está diretamente atrelada ao desenvolvimento humano, pois sistematiza um conjunto de conhecimentos a fim de encontrar as leis gerais sobre a estruturação e funcionamento do psiquismo e dos processos inconscientes, e sua influência na conduta normal ou patológica dos indivíduos –, faremos uma breve explanação a cerca da teoria psicanalítica, com ênfase em conceitos como o de inconsciente, complexo de Édipo e complexo de castração, os quais também nos serviram de base para os aspectos que tratamos a partir das personagens *Benjy* e *Quentin* – visto que a obra permite a discussão sobre temas como fetiche sexual, castração e um desejo incestuoso.

No entanto, antes de explorarmos a análise entre Literatura e a Psicanálise, apontaremos o contexto histórico da obra e um breve panorama sobre as experiências de Faulkner; o fluxo de consciência, desde a sua origem, à sua extensão da área psicanalítica à literária; a relação entre a arte e a psicanálise; e, referência aos termos Ego, Id, Superego e Complexo de Édipo da psicanálise clássica de Freud (1923).

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICO-CRÍTICOS

2.1 Contexto Histórico da Obra e Pequeno Resumo Sobre o Autor

A obra *The Sound and the Fury*, conhecida em língua portuguesa por *O Som e a Fúria*, do escritor americano William Faulkner, abrange a técnica do fluxo de consciência, na qual o autor foi um dos precursores no século XX, paralelamente aos escritores europeus James Joyce e Virginia Woolf. O romance foi publicado em 1929, entretanto, apenas em 1931, após a publicação de seu sexto romance (*Sanctuary*), *The Sound and the Fury* também alcançou sucesso comercial, e Faulkner começou a receber as atenções da crítica.

Em 1998, a Modern Library (uma editora americana de propriedade da Random House - maior editora de livros de interesse geral do comércio no mundo) classificou *The Sound and the Fury* em sexto lugar na sua lista dos “100 melhores romances em língua inglesa do Século XX”¹. O livro também se configurou entre os 100 Livros do Século pelo jornal francês “Le Monde”. Em uma votação formada por editores noruegueses, 100 escritores de 54 países nomearam os “melhores livros de todos os tempos”, e entre eles *The Sound and the Fury* ficou em 27º lugar².

Patrick (2009) confirma que Faulkner ficou conhecido por advertir que parte do pretexto da “miséria humana” recorre ao fato de que a única coisa que as pessoas conseguem fazer no decorrer de oito horas seguidas é trabalhar. Sua produção literária comprovou que ele trabalhou muito além disso. Além de poesias e de um período como roteirista em Hollywood, Faulkner escreveu 20 romances (dos quais muitos são disponíveis em português) e 85 contos, muitos deles na lista da mais importante literatura produzida por um escritor americano. O espaço imaginário mais utilizado pelo escritor é chamado: “Yoknapatawpha County”, localidade no norte do Mississippi, e à qual ele nos transmite uma identidade de lugar construída e concreta.

De acordo com Patrick (2009), ainda que o primeiro romance importante de Faulkner foi *O Som e a Fúria*, o qual expõe todas as características de sua melhor ficção, como: técnicas inovadoras de narrativa a fim de emoldurar uma tragédia consideravelmente clássica, personagens bem desenvolvidos e ao mesmo tempo

¹ Dados disponíveis em: <<http://www.modernlibrary.com>>. Acesso em 16/06/2014 às 08:16.

² Dados disponíveis em: <<http://www.lemonde.fr>>. Acesso em 16/06/2014 às 10:31.

simbólicos, buscando equilíbrio entre a exemplificação e a alegoria da violenta nostalgia característica dos anos de depressão, no Sul. Passado menos de um ano, em *Enquanto Agonizo*, Faulkner voltou a esses temas com uma estrutura mais complexa. Também escreveu *Santuário*, romance ambientado na época da Lei Seca, não muito valorizado por ele, embora tivesse sido o maior sucesso comercial do início de sua carreira. Outras obras famosas de Faulkner são *Luz em Agosto*, a mais categórica no que diz respeito ao conflito de raças; *Absalão, Absalão*, história da obsessão de um jovem por uma família da região; e a trilogia *Snapes* – compondo: *O Povoado*, *A Cidade* e *A Mansão* – que retrata a ganância oportunista de uma família que está na base da emergência do novo Sul.

Faulkner nasceu trinta anos após o sul dos Estados Unidos ter sido derrotado na Guerra Civil Americana – também conhecida por *Guerra de Secessão*. A qual perdurou entre 1861 e 1865, após vários estados escravistas do sul declararem sua secessão e formarem os *Estados Confederados da América* (conhecidos como "Confederação" ou "Sul"). Os estados que não se rebelaram ficaram conhecidos como "União" ou simplesmente "Norte". Tal guerra originou-se da controversa questão da escravidão, principalmente nos territórios ocidentais. Passados quatro anos de cruéis combates; a Confederação entrou em colapso, a escravidão foi extinta, e se deu abertura a um complexo processo de reconstrução, retorno da unidade nacional e início da garantia de direitos civis aos escravos libertos³.

Antes, toda a região oferecia uma rígida estrutura social, fundamentada sob a supremacia dos brancos de origem inglesa e religião protestante; dessa forma, a tradição puritana e colonial marcou William Faulkner em todos seus aspectos econômicos, políticos e religiosos. Com a *Guerra da Secessão* em 1861, desmorona todo um universo familiar a negros e brancos. Durante os quatro anos, o sul foi devastado e a degeneração moral e física dos "brancos pobres" e das famílias arruinadas pela abolição, é instaurada. Faulkner cresceu envolto a esse ambiente, que se refletiu de forma marcante em sua obra. Porém, ele não tentou escrever nem reproduzir a situação do sul decadente; ao contrário, ele procurou refazê-la,

³ PAZZINATO, A. L. SENISE, M. H. V. Estados Unidos: expansão e secessão. In: _____. **História Moderna e Contemporânea**. 14. ed. São Paulo: Ática Ed., 2002. p. 212-222.

reconstruí-la por meio de uma infatigável reconstituição de fatos e pessoas, trabalhou em prol de suas raízes⁴.

Faulkner descendia de antiga e ilustre família sulista, cresceu em Oxford - Mississippi. Depois de estudar por um tempo na Universidade do Mississippi, ele trabalhou em uma livraria em Nova York e um jornal de nova Orleans. Logo estava de volta a Oxford e publicou seu primeiro livro, a coletânea de poemas *The Marble Faun* (1924). Escreveu artigos para jornais e revistas e publicou o seu primeiro romance, *Paga de Soldado* (1926). Em 1929 publicou *Sartoris*, a primeira obra passada na fictícia *Yoknapatawpha*, cenário de demais obras posteriores. Nos anos subsequentes publicou seus principais livros; a exemplo estão o *Santuário* (1931) e *Os Desgarrados* (1962) – este, seu último romance. Faulkner falece em 06 de Julho de 1962.⁵

O Som e a Fúria alcançou amplo sucesso de crítica e uma posição relevante entre os maiores romances americanos, exercendo grande papel na obtenção do Prêmio Nobel de Literatura por William Faulkner em 1949.

Em boa parte, a valorização do romance aconteceu devido à técnica de sua construção, a habilidade de Faulkner para recriar os padrões de pensamento da mente humana. Esta característica foi um desenvolvimento essencial na técnica narrativa de fluxo de consciência.

Há alusões a temas existencialistas no romance, como Jean Paul Sartre [194-?] destacou em seu famoso ensaio⁶ sobre Faulkner, no qual aquele diz que a primeira coisa que impressiona na leitura de *O Som e a Fúria* é a sua estranheza técnica, a qual atrai o leitor a guiar-se por suas marcas a fim de estabelecer a cronologia para si próprio; reconhecendo que Faulkner concebe a história como um emaranhado de cartas e convida o leitor, que se sente desafiado, a ordená-lo:

Jason and Caroline Compson have had three sons and a daughter. The daughter, Caddy, has given herself to Dalton Ames and become pregnant by him. Forced to get hold of a husband quickly... Here the reader stops, for he realizes he is telling another story. Faulkner did not first conceive this orderly plot so as to shuffle it afterwards like a

⁴ FAULKNER, W. [193-]. *As I Lay Dying*. Trad. Sob a direção de Hélio Pólvora. 2. ed. Rio de Janeiro: Exped, [1978]. 212 p.

⁵ Disponível em: <<http://www.nobelprize.org>>. Acesso em: 18/06/2014 às 14:32.

⁶ Disponível em: <<http://lavachequilitt.typepad.com/files/time-space-faulkner-sartre.pdf>>. Acesso em: 15/04/2015, às 8:28.

pack of cards; he could not tell it in any other way⁷. (SARTRE, [194-?], p. 226)

A obra de Faulkner foi analisada por muitos críticos de uma ampla variedade de perspectivas críticas. O resultado disso fez com estes voltassem o olhar para a obra daquele fazendo emprego de outras abordagens, tais como métodos feministas e psicanálise.

2.2 A Questão do Fluxo da Consciência

Desde a Antiguidade grega e dos primeiros estudos teóricos sobre o homem e o universo, os enigmas da mente e dos pensamentos sempre atraíram a atenção dos sábios e filósofos; conquanto, a ciência se inclinaria sobre as questões da Psicologia somente durante os séculos XIX e XX. É na virada do século, que pesquisadores basilares como William James e, principalmente, Sigmund Freud iriam concretizar suas carreiras e direcionar os rumos desta nova ciência que estava sendo gerada.

A Psicologia e suas ramificações entusiasmaram várias camadas sociais e culturas, e descobriram um solo fértil na Literatura. Em seguida, os autores deste período de ebulição científica transportaram conceitos psicológicos para o interior de suas obras e inverteram o eixo que preponderava anteriormente – em vez de eventos externos que estimulem os personagens, agora são as ações de motivações internas que os impulsionam a uma tomada de atitude.

Historicamente, o filósofo e psicólogo William James (1890) foi o responsável pelo termo "fluxo de pensamentos" da psicologia, do qual resultou o de fluxo de consciência, futuramente usado na literatura. De acordo com Oliveira (2009), James assegura que "o pensamento de algum modo continua" (JAMES, 1890, apud OLIVEIRA, 2009, p. 1) e aponta cinco pontos que podem traçar uma possível definição:

1. Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.

⁷ Jason e Caroline Compson tiveram três filhos e uma filha. A filha, Caddy, deu-se a Dalton Ames e torna-se grávida dele. Forçada a se aposar de um marido rapidamente... Aqui o leitor para, pois ele percebe que ele está dizendo outra história. Faulkner não oferece este primeiro lote ordenado de forma a baralhar-lo posteriormente como um baralho de cartas; ele não poderia dizer isso que de qualquer outra forma (tradução nossa).

2. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
 3. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
 4. Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio.
 5. Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita – escolhe dentre elas, em uma palavra – o tempo todo.
- (JAMES, 1979, apud OLIVEIRA, 2009, p. 1)

Também, ao mencionar esse mesmo texto de James, Bertoni (2010) ressalta que aquele em sua quinta característica reconhece que o pensamento é seletivo; uma vez que, durante todo o tempo de atuação, ele se mostra sempre mais interessado em uma parte do seu objeto do que em outra. Isso fica claro nas situações em que atentamos para algo em particular; como, por exemplo, “quando procuramos uma determinada pessoa em um grupo, quando escolhemos algo no cardápio de um restaurante ou, em situação mais complexas, optamos por certa carreira profissional ou relação afetiva” (BERTONI, 2010, p. 71). Porém, o processo de seleção é radicalizado por James.

Para James (1979), de acordo com Bertoni (2009), nossos sentidos são órgãos de seleção. A partir do ponto de vista físico, os estímulos que recebemos da realidade se transformam noutro estímulo cujo conteúdo não somos capazes de captar em sua totalidade. Exemplo:

Se tomarmos com exemplo a visão, como campo exclui, originalmente, o infravermelho e o ultravioleta, embora haja ainda aí um universo de possibilidades sensoriais, mas não para nós. O primeiro aspecto da seleção diz respeito, então, à própria conformação dos órgãos, estabelecida ao longo do nosso processo evolutivo. Eles oferecem os limites extremos a partir dos quais nós organizamos o caos de estímulos presentes no ambiente. Nossos impulsos naturais, hábitos ao alguma motivação momentânea podem fazer-nos olhar mais para a totalidade do céu ou para os anúncios comerciais, assim como o receio de complicações burocráticas ou o sentimento de solidariedade são capazes de mover-nos em direção ao pedestre que acaba de ser atingido por um veículo ou deixá-lo pra que “receba a ajuda de outro”. [grifo do autor] (BERTONI, 2010, p.71)

Em outros termos, da relação sensorial mais simples à decisão ética mais complexa, o que fazemos é apoderar-nos de certos aspectos em detrimento de outros. Nesse contexto assumido por James, é difícil traçar os limites dessa tendência de escolha – conclui o Bertoni (2010).

Assim, o conceito de “fluxo de consciência” faz referência aos inúmeros pensamentos na mente consciente, isto é, toda a gama de impressões, sensações, raciocínios que se desenvolvem em nível superficial. Com isso, alega-se que a consciência passa por ininterruptas transformações, focalizando-se sobre determinadas impressões e sensações, e ao mesmo tempo desprezando outras.

Posteriormente, esse conceito passou a ser usado também na literatura (também considerado por alguns autores, como James Joyce, por “monólogo interior”) e tem sido classificado como uma técnica literária em que se procura transcrever o complexo processo de pensamento de uma personagem, com o raciocínio lógico entremeado com impressões pessoais momentâneas e exibindo os processos de associação de ideias; ou seja, uma tentativa de escrever simulando a ordem (ou desordem) dos pensamentos, utilizando para isso da quebra das regras gramaticais. Nessa técnica, a narrativa mostra-se como um fluxo de consciência que intercepta presente e passado, rompendo os limites “espaço-temporais”. Logo, há uma ruptura da narrativa linear, dificultado a distinção entre as lembranças da personagem e a situação atualmente narrada. Essa característica não-linear desse processo de pensamento leva frequentemente a rupturas na sintaxe e na pontuação, favorecendo um estilo mais solto.⁸

Ao usar essa técnica, a visão de um personagem apresenta-se por intermédio do estudo profundo de seus processos mentais, misturando-se as distinções entre consciente e inconsciente, realidade e desejo, recordações e situações do presente, etc. A profundidade e a abrangência desse exame é que fazem com que o fluxo de consciência difira de um mero monólogo – que é a representação de movimentos dentro da consciência; e o fluxo de consciência, indo além, pode ser entendido como a representação literária de todo o pensamento no seu estado corrente (ao contrário do solilóquio, quando um personagem expõe oral e logicamente suas reflexões).

A primeira parte de *O Som e a Fúria*, de Faulkner, é desafiante ao leitor, sobretudo, se este não estiver informado de que o dito escritor reproduz o fluxo de consciência de um deficiente mental.

O impacto dessa técnica narrativa se alastrou entre os autores das gerações posteriores, atravessando o movimento modernista da década de 20 e alcançando a

⁸ Ibid.

atualidade. Na literatura brasileira, autores consideráveis como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Clarice Lispector também fizeram uso dessa técnica.

2.3 A Arte e a Psicanálise

A psicanálise e a arte do século XX nasceram na mesma época e não pararam de se atrair até hoje, principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial, com os movimentos de vanguarda literária e artística, a exemplo do surrealismo, farão referências explícitas à psicanálise.

Para Rivera (2005) a procura de novos parâmetros formais que marcam essas vanguardas é correlativa a uma valorização do “irracional”, do espontâneo, de uma expressão mais livre. É neste contexto que os artistas do início do século XX se apaixonam pela arte africana, os pintores autodidatas, naïfs (arte caracterizada pela simplicidade e pela ausência de elementos formais da arte tradicional ocidental), e as obras de loucos internados em hospícios.

Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa. Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado. A descoberta do inconsciente por Freud (1923) é contemporânea dessa preocupação e vem reforçar essa tendência.

A autora acrescenta que num mundo balançado pela máxima de Paul Cézanne de que “a natureza está no interior” (referência a um conceito criado por Cézanne) e pela ênfase expressionista na subjetividade, não é de espantar que o inconsciente freudiano seja alçado à condição de fonte temática e formal para a criação artística. E afirma que de fato, a busca de uma pureza artística, de se retomar a arte em suas origens — ingênuas, loucas ou primitivas — integra em seu ideal revolucionário a noção de inconsciente como o que se oporia ao intencional, consciente ou racional, ponderado, e permitiria portanto uma irradiação de imagens supostamente livres das amarras das convenções e exigências estéticas.

Assim, isso ecoa a afirmação freudiana de que a arte forma um reino intermediário entre a realidade que faz barreira ao desejo e o mundo imaginário que o realiza. Freud (1923) desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos, aos lapsos de linguagem, atos falhos e sintomas, e nos fez entrever sua fecundidade e sua importância na vida humana, mas nunca deixou de sublinhar a

existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos que dolorosamente com estes se confronta, mutilando-os, mas ao mesmo tempo permitindo que eles se formulem de maneira disfarçada, sempre desviada. Mais do que uma potência revolucionária, o inconsciente freudiano é um domínio submetido ao recalque⁹, ou seja, ele só pode se manifestar de maneira indireta ou disfarçada – afirma a autora.

Rivera (2005) nos consente que apesar disso, tal elogio da histeria¹⁰, assim como a defesa da loucura também empreendida pelos surrealistas, não deixa de encontrar na teoria freudiana um apoio importante, uma vez que as fronteiras entre a patologia e a normalidade foram seriamente postas em questão pela psicanálise. Freud (1923) chega a estabelecer um parentesco entre a psicose e a criação artística, entre os sintomas neuróticos e as obras de arte. O neurótico, diz ele, é alguém que se rebela contra a realidade que se opõe à satisfação de seus desejos e se refugia então na doença.

Rivera (2005) ressalta que ainda que Freud (1923) utilize eventualmente o termo “sublimação” referindo-se à atividade artística, essa noção não designa em absoluto um processo próprio a esse tipo de atividade. A sublimação é um destino específico da pulsão que consiste em uma substituição de seu objetivo sexual por outro, eventualmente mais valorizado socialmente. Desse modo, ela diz respeito a qualquer produção cultural, de forma bastante vaga.

Sabemos que o artigo que o pai da psicanálise lhe teria consagrado, na leva de textos metapsicológicos redigidos por volta de 1915, foi provavelmente destruído, condenando essa noção a um alargamento conceitual que a torna quase inutilizável: ela é aplicável a tantas situações que finalmente pode acabar não fornecendo informação consistente sobre nenhuma delas. (RIVERA, 2005, p. 16)

A autora ainda adiciona que muito mais precisa é a indicação de semelhança entre a neurose e a criação artística, desde que não se veja aí uma espécie de diagnóstico dos artistas. Porém, a preocupação de Freud é outra: ele mostra que a neurose é universal na medida em que o conflito é fundador do psiquismo, e a saída

⁹ Recalque é um dos conceitos fundamentais da psicanálise; denota a exclusão, do campo da consciência, de certas ideias, sentimentos e desejos. Fonte: FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p.

¹⁰ Neurose que se caracteriza pela presença de sinais diversos (paralisias, distúrbios visuais, etc.), e que podem ser reproduzidos por sugestão ou por auto-sugestão. Fonte: FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p.

que a criação oferece para o conflito é semelhante ao sintoma, porém diferente deste pela ilusão artística que ela convoca. A essa ilusão se pode atribuir um alcance revolucionário, à maneira do artista que termina por dobrar a realidade à liberação de seus desejos, como vimos acima. Mas Freud (1923) frisa, sobretudo, a capacidade que a arte teria de reconciliar o homem, que sacrifica seus desejos em prol da civilização, com a cultura, reforçando assim seus laços de pertencimento.

Os entrecruzamentos dos dois campos vão além da utilização de “temas” psicanalíticos em obras de arte ou do eventual interesse investigativo da psicanálise por determinada obra ou autor. Eles produzem, dando-se em um mesmo quadro histórico, verdadeiras transformações nas produções artísticas e psicanalíticas – conclui Rivera.

2.4 Termos da Psicanálise Clássica a Partir da Visão Freudiana

2.4.1 Ego x Id

Para Freud (1923) O conceito de inconsciente é ponto central da teoria psicanalítica. Através de sua experiência clínica, ele conclui que o psiquismo não se reduz ao consciente, ou seja, a psicanálise não pode colocar a essência do psíquico na consciência, porém é forçada a considerá-la uma qualidade do psíquico, que pode encontrar-se acrescida à outras qualidades, ou estar ausente.

‘Estar consciente’ é, em primeiro lugar, um termo puramente descritivo, que repousa na percepção do caráter mais imediato e certo. [...] Aqui ‘inconsciente’ coincide com ‘latente e capaz de tornar-se consciente’. [grifos do autor] (FREUD, 1923, p. 8)

Entretanto, Freud (1923) ressalta que temos dois tipos de inconsciente: sendo um deles latente, contudo hábil de tornar-se consciente; e outro reprimido incapaz de tornar-se consciente.

Ao latente, que é inconsciente apenas descritivamente, não no sentido dinâmico, chamamos de *pré-consciente*; restringimos o termo *inconsciente* ao reprimido dinamicamente inconsciente, de maneira que temos agora três termos, consciente (*Cs.*), pré-consciente (*Pcs.*) e inconsciente (*Ics.*), cujo sentido não é mais puramente descritivo. [grifos do autor] (FREUD, 1923, p. 8)

Desse modo, certos conteúdos só são possíveis à consciência após serem superadas certas resistências. Ele revela que a vida psíquica é povoada de pensamentos eficientes embora inconscientes, dos quais se originavam os sintomas. Freud (1923) localiza o inconsciente como um lugar psíquico, com conteúdos, mecanismos e uma energia específica; e não como um lugar anatômico. Esse teórico assimila o inconsciente ao recalcado, contudo, reserva-se um lugar para conteúdos inatos, filogenéticos, que constituem o núcleo do inconsciente. Para ele, os conteúdos do inconsciente são os representantes da pulsão que estão estabelecidos em fantasias, histórias imaginárias, concebidas como manifestações do desejo, o qual é um dos pólos do conflito defensivo. Os desejos inconscientes tendem a uma realização, restituindo os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação, por meio do processo primário.

Assim, Freud (1923) entende que para cada sujeito há uma organização coerente de processos mentais, o que ele denomina de ego – responsável por liberar as excitações para o mundo externo.

Ele é a instância mental que supervisiona todos os seus próprios processos constituintes e que vai dormir à noite, embora ainda exerça a censura sobre os sonhos. Desse ego procedem também as repressões, por meio das quais procura-se excluir certas tendências da mente, não simplesmente da consciência, mas também de outras formas de capacidade e atividade. (FREUD, 1923, p. 9)

Freud (1923) ainda aponta que encontramos no ego algo que é também inconsciente, que se porta igual ao reprimido; isto é, que gera efeitos intensos sem ele próprio ser consciente e que requer um trabalho especial até tornar-se consciente.

Reconhecemos que o *Ics.* não coincide com o reprimido; é ainda verdade que tudo o que é reprimido é *Ics.*, mas nem tudo o que é *Ics.* é reprimido. Também uma parte do ego — e sabem os Céus que parte tão importante — pode ser *Ics.*, indubitavelmente é *Ics.* E esse *Ics.* que pertence ao ego não é latente como o *Pcs.*, pois, se fosse, não poderia ser ativado sem tornar-se *Cs.*, e o processo de torná-lo consciente não encontraria tão grandes dificuldades. (FREUD, 1923, p. 10)

E acrescenta que todas as percepções colhidas do exterior (percepções sensoriais) e interior – sensações e sentimentos – são conscientes (*Cs.*) desde o início. Mas, e com relação ao pensamento? Freud diz que a diferença entre um

pensamento do *Ics.* ou do *Pcs.* está em que esses dois ocorrem em algum instrumento que continua desconhecido, com a ressalva de que o *Pcs.* está associado a representações verbais. As quais são resquícios de lembranças; antigas percepções que, assim como todos os resquícios mnêmicos, podem fazer-se conscientes de novo. Assim, apenas o que já foi uma percepção *Cs.* pode tornar-se consciente, e o que resultar do interior (além dos sentimentos) a fim de transformar-se consciente deve tentar fazê-lo em percepções externas: o que é possível por meio dos traços mnêmicos¹¹.

Freud (1923) supõe que os resquícios mnêmicos estivessem incluso a sistemas que são imediatamente ligados ao sistema *Pcpt.-Cs.* (Sistema de Percepção-Consciência), de forma que as catexias¹² desses resquícios podem facilmente estender-se, do interior, para os elementos do último sistema. Logo, remetemos às alucinações, e no fato de que a mais vigorosa lembrança sempre será discernida da alucinação como da percepção externa; todavia também nos sucede que a catexia continua no sistema mnêmico quando uma lembrança é rememorada, ao passo que uma alucinação, que não se diferencia de uma percepção, pode manifestar-se quando a catexia não ultrapassar do traço mnêmico para o elemento *Pcpt.*; no entanto, se transporta completamente para ele. Quando acontece uma hipercatexia do processo de pensamento, os pensamentos são identificados de fato – como se emanassem do exterior – e assim, são considerados verdadeiros.

O ego tem origem no sistema *Pcpt.*, que é o seu núcleo, e dar início por envolver o *Pcs.*, que é ligado aos resquícios mnêmicos. Contudo, o ego é também inconsciente. E a esta outra parte da mente, pela qual o ego se alarga e que se porta como se fosse *Ics.*, Freud chama de 'id'.

Examinaremos agora o indivíduo como um id psíquico, desconhecido e inconsciente, sobre cuja superfície repousa o ego, desenvolvido a partir de seu núcleo, o sistema *Pcpt.* Se fizermos um esforço para representar isso pictoricamente, podemos acrescentar que o ego não envolve completamente o id, mas apenas até o ponto em que o sistema *Pcpt.* forma a sua [do ego] superfície, mais ou menos como o disco germinal repousa sobre o óvulo. (FREUD, 1923, p. 10)

¹¹ Aquilo que é relativo à memória. Fonte: FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p.

¹² Processo pelo qual a energia libidinal disponível na psiquê é vinculada à representação mental de uma pessoa, ideia ou coisa ou investida nesses mesmos conceitos. Em outras palavras, a raiva que se sente contra uma pessoa é uma catexia ou fixação de energia na representação mental dessa pessoa (e não nela como objeto externo). Fonte: FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p.

Assim, o ego não está claramente separado do id. E este, por sua vez, também se liga ao reprimido, sendo uma parte daquele. O reprimido se diferencia explicitamente do ego pelas resistências da repressão, e pode comunicar-se com o ele através do id. Ademais, o ego busca sobrepor a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por permutar o princípio de prazer (locado no id) pelo princípio de realidade. “Para o ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe ao instinto. O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id, que contém as paixões.” (FREUD, 1923, p. 13).

A importância funcional do ego se manifesta no fato de que, normalmente, o controle sobre as abordagens à motilidade compete a ele. Assim, em sua relação com o id, ele é como um cavaleiro que tem de manter controlada a força superior do cavalo, com a diferença de que o cavaleiro tenta fazê-lo com a sua própria força, enquanto que o ego utiliza forças tomadas de empréstimo. A analogia pode ser levada um pouco além. Com frequência um cavaleiro, se não deseja ver-se separado do cavalo, é obrigado a conduzi-lo onde este quer ir; da mesma maneira, o ego tem o hábito de transformar em ação a vontade do id, como se fosse sua própria. (FREUD, 1923, p. 14)

Em contrapartida, Freud (1923) afirma que mesmo operações intelectuais sutis e difíceis, que geralmente exigem reflexão vigorosa, podem da mesma forma ser realizadas pré-conscientemente e antes de alcançarem à consciência. Um exemplo seria durante o estado de sono, quando alguém, logo ao despertar, desvenda a solução de um difícil problema matemático, ou outro qualquer, que esteve tentando resolver em vão no dia anterior. A esse, Freud (1923) acrescenta outro fenômeno curioso: Há pessoas nas quais as faculdades de autocrítica e consciência são inconscientes e inconscientemente provocam efeitos da maior importância; esse fenômeno, “que nos compele a falar de um ‘sentimento inconsciente de culpa’” (FREUD, 1923, p. 14), nos aponta outros problemas, sobretudo quando aos poucos descobrimos que em muitas neuroses esse “sentimento inconsciente de culpa” efetua um papel econômico categórico e impõe resistência ao restabelecimento; sendo tanto o mais baixo quanto o mais elevado no ego, pode ser inconsciente. Como se assim, estivéssemos munidos de uma prova do que Freud (1923) está a afirmar quanto ao ego consciente: que ele é, primeiramente e acima de tudo, um ego corporal.

2.4.2 Ego x Superego

As considerações que levaram Freud (1923) a presumir a existência de uma gradação no ego, que ele denomina de *ideal do ego* ou *superego*, foram formuladas em outro lugar. A novidade que pedi explicação é a de que essa parte do ego está menos, concretamente, atrelada à consciência. A partir dela é possível a compreensão do “penoso distúrbio da melancolia” (FREUD, 1923, p. 15) – acusado pela perda de um objeto que outra vez foi implantado no interior do ego, ou seja, uma catexia que foi suprida por uma identificação. Quando alguém abandona um objeto sexual, frequentemente se mantém uma modificação de seu ego a qual apenas é retratada como acomodação do objeto no interior do ego, assim como acontece na melancolia; uma origem precisa a essa substituição até então seria desconhecida, diz Freud. E que, naturalmente, desde o princípio deve-se reconhecer que há diferentes graus de capacidade de resistência, os quais definem até que medida o caráter de alguém desvia ou acata as influências da carga histórica de suas seleções objetais eróticas.

Quando o ego adota as características do objeto, podemos considerar que ele esteja se impondo ao id como um objeto de amor a fim de consolar a perda do id, “dizendo: ‘Olhe, você também pode me amar; sou semelhante ao objeto’” (FREUD, 1923, p. 16). Continua ainda a questão dos conflitos entre as diferentes identificações em que o ego se destaca, conflitos incapazes de serem retratados como totalmente patológicos.

Contudo, seja qual for a inclinação futura do caráter para tolerar às influências das catexias objetais abandonadas, os resultados das primeiras identificações realizadas na mais primitiva infância serão gerais e duradouros. O que nos retoma à raiz do ideal do ego; “por trás dele jaz oculta a primeira e mais importante identificação de um indivíduo, a sua identificação com o pai em sua própria pré-história pessoal” (FREUD, 1923, p. 16). À primeira vista isso não é a consequência ou resultado de uma catexia do objeto; mas sim, uma identificação direta e imediata, que se realiza mais preliminarmente do que qualquer catexia do objeto. No entanto, as *escolhas objetais* do primeiro período sexual e ligadas ao pai e à mãe encontram, costumeiramente, seu desfecho numa assimilação desse tipo; desse modo, fortalecendo a primária. Freud (1923) esclarece que a dificuldade desse problema compete a duas razões: o caráter triangular da situação edipiana e a bissexualidade constitucional de cada indivíduo. Freud descreve o caso de uma criança do sexo masculino do seguinte modo:

Em idade muito precoce o menininho desenvolve uma catexia objetal pela mãe, originalmente relacionada ao seio materno, e que é o protótipo de uma escolha de objeto segundo o modelo anaclítico; o menino trata o pai identificando-se com este. Durante certo tempo, esses dois relacionamentos avançam lado a lado, até que os desejos sexuais do menino em relação à mãe se tornam mais intensos e o pai é percebido como um obstáculo a eles; disso se origina o complexo de Édipo. (FREUD, 1923, p. 16)

Assim, Freud (1923) conclui que a identificação do menino com o pai adota uma postura hostil e converte-se num desejo de livrar-se dele, com o propósito de tomar o seu lugar junto à mãe. A partir disso, a relação do filho com o pai é ambivalente; como se a ambivalência, própria à assimilação desde o princípio, se tornasse manifesta. Um caráter ambivalente para com o pai e uma afinidade objetal exclusivamente afetuosa com a mãe compõem o conteúdo do complexo de Édipo positivo simples num menino.

Simultaneamente ao término do complexo de Édipo, a catexia objetal da mãe, por parte do menino, precisa ser abandonada. O seu lugar necessita ser ocupado por uma das seguintes identificações: com a da mãe ou uma intensificação com a do pai. Sendo esse último caso o mais comum, e que, em certo grau, aceita que a relação afetuosa com a mãe se mantenha. “A intensidade relativa das duas identificações em qualquer indivíduo refletirá a preponderância nele de uma ou outra das duas disposições sexuais” (FREUD, 1923, p. 18).

O superego, contudo, não é simplesmente um resíduo das primitivas escolhas objetais do id; ele também representa uma formação reativa enérgica contra essas escolhas. A sua relação com o ego não se exaure com o preceito: ‘Você *deveria* ser assim (como o seu pai)’. Ela também compreende a proibição: ‘Você *não pode* ser assim (como o seu pai), isto é, você não pode fazer tudo o que ele faz; certas coisas são prerrogativas dele.’ Esse aspecto duplo do ideal do ego deriva do fato de que o ideal do ego tem a missão de reprimir o complexo de Édipo; em verdade, é a esse evento revolucionário que ele deve a sua existência. [grifos do autor] (FREUD, 1923, p. 18)

O superego retém o caráter do pai; à medida que quanto mais forte for o complexo de Édipo e mais ligeiramente ceder à repressão – à sombra de influências como as da autoridade do ensino religioso, da educação escolar e da leitura –, mais rígida será futuramente a preponderância do superego sobre o ego, sob o formato de consciência ou, quiçá, de *um sentimento inconsciente de culpa*.

Ao considerarmos a procedência do superego, assim como Freud apresenta, concordamos que aquele é consequência de dois elementos de suma importância (um de caráter biológico e outro, histórico), a saber: a duração distendida (no homem) do abandono e dependência de sua infância; e ao complexo de Édipo, cuja repressão encontra-se ligada à suspensão do desenvolvimento libidinal pelo período de latência, e, assim ao início bifásico da vida sexual do homem.

O ideal do ego, portanto, é o herdeiro do complexo de Édipo, e, assim, constitui também a expressão dos mais poderosos impulsos e das mais importantes vicissitudes libidinais do id. Erigindo esse ideal do ego, o ego dominou o complexo de Édipo e, ao mesmo tempo, colocou-se em sujeição ao id. (FREUD, 1923, p. 18)

Assim, ao passo que o ego é fundamentalmente a representação do mundo exterior (do que é real); opondo-se a ele, o superego assume a representação do mundo interno – do id. Dessa maneira, as divergências entre o ego e o ideal manifestarão a disparidade do que é real (mundo externo) e do que é psíquico (mundo interno).

2.4.3 A sexualidade infantil

Santos, Xavier e Nunes (2009) afirmam que ao apresentar um desenvolvimento psicosexual desde a primeira infância, a psicanálise freudiana viola o conceito de pureza infantil vigente da época, tornando a criança parte essencial na constituição da subjetividade humana. Confirmando a infância uma fase que se transforma com o tempo, diversificando entre grupos sociais e étnicos em qualquer cultura e de acordo com a sua evolução histórica social. Fato é que a criança natural – cujo desenvolvimento é determinado na constituição biológica – é universal. Certamente aquela criança que se desenvolve em ambientes estáveis são construtoras da história, cultura, política, economia, etc.

Freud ratifica a noção de que há sexualidade desde o início da vida, apresentando-a em sua obra, inicialmente, com forte componente fisiológico e químico na explicação dos processos de descarga sexual. Com o avançar de suas investigações, passou a compreendê-la numa lógica de relações intersubjetivas e não de uma posição fisiológica ou instintiva, percebendo a sexualidade como elemento presente nos mais distintos acontecimentos da vida do

sujeito, evidenciando seu caráter cultural e não natural. (FREUD, 1988b, apud SANTOS; XAVIER; NUNES, 2009, p. 54)

Para Freud (1988b, apud SANTOS; XAVIER; NUNES, 2009) a sexualidade infantil diferentemente da adulta, não se refere ao ato sexual e reprodutivo; mas sim, aos experimentos de prazer provocado no próprio corpo. A *energia das pulsões sexuais* (as quais Freud denomina libido) do sujeito vão se estabelecendo ao longo do corpo e em cada período específico do desenvolvimento psicosssexual, dirigindo-se a uma *zona erógena* particular, a qual Freud aponta como parte do corpo (pele ou mucosa) que, ao estimular, proporciona sensação de prazer. A partir delas, Freud defini as fases do desenvolvimento por: oral, anal e fálica. Embora estas não atendam às necessidade de reprodução (o que só acontece após o período de latência com a chegada da puberdade), elas têm a finalidade de satisfação dos desejos – via motora ou pela eliminação dos estímulos que a geraram.

No recém-nascido a parte mais sensível do corpo é a boca, e é através dela que o bebê satisfaz as necessidades de autoconservação e por onde obtém as primeiras sensações de prazer. No início do segundo ano de vida, com a maturação do controle muscular de base dos esfíncteres, a libido passa a ser canalizada para as mucosas excretórias encarregadas pela evacuação e micção.¹³

Por volta dos três a quatro anos de idade a criança desenvolve-se emocionalmente e socialmente. Ele identifica essa fase, que denomina fálica, como decisiva na construção da personalidade do sujeito. É marcada pelo complexo de Édipo, quando o menino percebe a presença do órgão masculino e manipula-o obtendo satisfação libidinal. A menina também percebe a diferença anatômica sexual e ressent-se por não possuir algo que os meninos possuem. Em ambos os casos a mãe é o primeiro objeto de amor. Nesse processo, o menino mantém um desejo incestuoso pela mãe.¹⁴

2.4.4 Complexo de Édipo, Caminho à Puberdade

Através de uma conexão a tragédia grega *Édipo Rei*, escrita por Sófocles; Freud (1988b, apud SANTOS; XAVIER; NUNES, 2009) nos apresenta esse momento do desenvolvimento psicosssexual humano no qual a criança escolhe seus

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

primeiros objetos de amor, no decurso de um processo de identificação com os pais ou quem desempenhe esses lugares. Um contexto de intenso investimento afetivo, a princípio em direção a mãe. Tratando-se de uma barganha familiar na qual nascem sentimentos ambivalentes da criança sobre os pais, e que também significa um período essencial para sua constituição psíquica.

Freud comenta a vivência atravessada pela criança, a qual denominou Complexo de Castração, que a posiciona de forma decisiva frente à resolução da situação edípica. A experiência inconsciente da castração inicia-se com a percepção, por parte da criança, de uma diferença sexual anatômica, ou seja, que meninos possuem pênis e meninas não. A criança, que no início não reconhece essa diferença, vai deparar-se com uma ausência do pênis na figura feminina. A forma como menino e menina vivenciam esta realidade (a castração) é diferente. (SANTOS; XAVIER; NUNES, 2009, p. 56)

Para Santos, Xavier e Nunes (2009), à luz do estudo de Freud, o menino pode sofrer repreensões ao realizar vivências auto-eróticas assimiladas a ameaças de castração, enquanto compreende que as meninas não têm o mesmo órgão genital que ele. O que o depara ao receio de perder seu pênis, uma vez que idealiza a existência do pênis em outras pessoas (assim como a mãe, o pai e as meninas). Perante a angústia da castração, o menino precisa abandonar o amor da mãe, sendo capaz de identificar-se com o pai – objeto de desejo da mãe –, e, portanto, conduzindo seu desejo a outros objetos de satisfação. Já a menina, que mantém fantasias acerca da existência de um órgão masculino, percebe não ser portadora deste órgão, assim como a sua mãe. Também reconhece a castração, porém sem motivo para temê-la, diferentemente do menino.

Meninos e meninas, mesmo com as diferenças entre os seus modelos de identificação com os pais, passam (caso haja a interdição do incesto, isto é, a não permanência numa relação dual com a mãe e o pai) por um período, denominado por Freud, de latência. Esta fase consiste na interrupção parcial ou total do desenvolvimento da atividade sexual infantil. (SANTOS; XAVIER; NUNES, 2009, p. 57)

Para Freud (1988b, apud SANTOS; XAVIER; NUNES, 2009) a introjeção de leis de convivência social, principalmente a da proibição do incesto, tiram a criança da situação edípica e a bloqueiam a continuar investindo em uma relação de amor aos pais, levando-a a posicionar sua libido fora dessa relação. No período edípico, a

criança questiona-se a respeito da realidade, expondo sua curiosidade e elaborando suas ideias sobre sua sexualidade. Nesse momento, ela precisa determinar seu lugar no mundo e isto está pertinente ao desejo de seus pais, tanto do que eles esperam dela, quanto do que ela representa para eles, e em que lugar eles a coloca em relação aos seus desejos.

É Na fase de latência que a energia libidinal é conduzida a atividades de caráter não sexual, conforme o contexto social e histórico do sujeito. A esta mudança dar-se o nome de sublimação, caracterizada por um processo cuja origem é sexual, mas o fim não. Neste período no qual a sexualidade permanece dormente, a criança sublima as energias sexuais em atividades socialmente aceitas, como as intelectuais, as de socialização e as esportivas. O fim deste período é assinalado pelo início da puberdade. Quando o desenvolvimento sexual inicia a forma adulta, com o intuito ao ato sexual e com a possibilidade de reprodução.¹⁵

O processo de transformação física da puberdade é provocado por diversos mecanismos hormonais os quais trazem consigo mudanças intensas e abruptas com características, ritmos e tempos e distintos para meninos e meninas. Tais transformações corporais são fundamentais na composição da personalidade, do auto-conceito e da auto-estima do adolescente. Ele terá que tracejar a imagem que tem de se mesmo, optar por uma profissão, escolher por um modo de vida e de relações e assumir valores. Sua identidade irá incluir normas dos grupos nos quais o jovem se integra, os valores que interioriza, sua ideologia individual, os compromissos que assume.¹⁶

Em síntese, a Psicanálise freudiana defende o desenvolvimento humano como descontínuo, caracterizado pelo conjunto sucessivo das fases citadas, ou seja, de mudanças qualitativas e estruturais sob a forma de estágios. Passa-se, por exemplo, da fase oral para a anal e desta para a fálica, reestruturando-se a personalidade em torno de novos conflitos, interesses e novas relações.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

3 ANÁLISE

3.1 Uma leitura de “O Som & A Fúria”

Tomorrow and tomorrow and tomorrow,
 Creeps in this petty pace from day to day
 To the last syllable of recorded time,
 And all our yesterdays have lighted fools
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!
 Life's but a walking shadow, a poor player
 That struts and frets his hour upon the stage
 And then is heard no more: it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing.¹⁷

O título do romance, *The Sound and the Fury*, foi extraído desse solilóquio acima de *Macbeth* (de William Shakespeare) – relação que nos remete a uma “história contada por um idiota”, que logo poderíamos dizer que se trata do Benjy; no entanto, essa qualidade também se aplica ao Quentin e ao Jason, uma vez que, em suas narrativas, observamos traços de suas próprias variedades de “idiotice”. A narrativa do romance, que acontece na fictícia *Yoknapatawpha County* (no período de 2 de Junho de 1910 à 8 de Abril de 1928), tem como tema central a história de uma tradicional família aristocrática do sul dos Estados Unidos, com enfoque na decadência e destruição da reputação da mesma, ou seja, “the way to dusty death” (“o caminho que leva ao pó da morte”); Com gênero dramático e marcada por um modo altamente desarticulado, com frequentes saltos cronológicos, a obra caracterizada pelo fluxo da consciência é dividida em quatro seções distintas narradas por personagens com diferentes discursos narrativos que relatam muitos dos mesmos episódios, porém, sob diferentes pontos de vista, e evidenciando diferentes temas ou eventos.

¹⁷ Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã
 Arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia,
 Até a última sílaba do registro dos tempos.
 E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos
 o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve!
 A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator
 Que se pavoneia e se aflige sobre o palco –
 Faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz.
 É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria
 E vazia de significado

Os três primeiros capítulos são narrados em primeira pessoa por três dos quatro irmãos Compsons; sendo, dessas três partes, cada uma destinada a um desses irmãos – narradores protagonistas. O quarto e último capítulo traz um narrador observador em terceira pessoa. Em ambas as partes há uso dos três tipos de discurso (direto, indireto e indireto livre). É uma obra bastante complexa, com personagens redondas cujas características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais são bastante diversificadas. E ainda há o uso do “itálico” no intuito de destacar alguns pontos dentro de um momento significativo, por vezes, no passado.

A primeira parte do romance, datada em 7 de abril de 1928, é narrada por Benjamin Compson (Benjy). Para sua família ele é símbolo de vergonha devido ao seu autismo; Caddy, sua irmã mais velha, e Dilsey, uma serva negra, são as únicas que demonstram um cuidado verdadeiro para com ele. A narrativa é marcada predominantemente por sua não-linearidade (passado e presente se alternando): vários *flashes* de eventos apresentados em fluxo de consciência. O que torna essa seção desafiadora à compreensão; mas que, ainda não cronologicamente coerente, desenvolve um ritmo que garante uma visão justa sobre as reais motivações de muitas das personagens. Um detalhe muito significativo na percepção desse tempo cronológico é a atuação de Luster, T.P., e Versh (os três são acompanhantes de Benjy), marcando – por sua presença, ausência ou atribuição de atividades distintas de uma fase a outra – respectivamente o presente, adolescência e infância de Benjy.

A segunda parte, em 2 de junho de 1910, apresenta Quentin Compson e os eventos que levaram ao seu suicídio. Como na primeira seção, essa também é uma narrativa a partir do ponto de vista da personagem. Quentin nos conta sua história de forma não linear, intercalando entre sua passagem pela Universidade de Harvard e as memórias dele. Além de uma aglutinação de eventos cronológicos, Faulkner escreve uma série de palavras, frases e sentenças sem separação que indicam o início ou o fim de um pensamento, ignorando qualquer quesito de gramática, ortografia ou pontuação. Tornando a narrativa ainda mais “confusa” e, com isso, ilustrando e evidenciando cada vez mais a ríspida depressão e degradação mental de Quentin.

Na terceira parte, em 6 de abril de 1928 (numa sexta-feira santa), um dia antes da seção de Benjy; Jason é a última personagem a narrar sua história a partir de suas perspectivas – divergindo das anteriores, contada de forma linear. Também de forma linear, na quarta e última parte, em 8 de abril de 1928 (um dia após a

primeira, um domingo de páscoa), Faulkner insere um narrador com um ponto de vista global, vendo e sabendo tudo que acontece dentro do mundo da história, incluindo o que cada um dos personagens é capaz de pensar e sentir – um narrador onisciente neutro com um ponto de vista externo, mas muitas vezes voltando-se para o interior de Dilsey, uma das servas negras dos Compsons.

Ao descrever a decadência da família Compson, Faulkner centra-se no destino trágico de Caddy (a segunda criança dos Compson) e da sua filha, Quentin. Aquela, mesmo sem voz narrativa, revela seu caráter por meio das emoções de seus irmãos. As narrativas, de uma forma ou de outra, ocorrem em volta de Caddy – como um campo semântico comum. Ela é o amor de Benjy, a gula de Quentin, e uma ótima oportunidade de se dar bem para Jason. Isso é apercebido no decorrer da leitura, já que o autor recorre às memórias e aos solilóquios interiores dos três irmãos de Caddy, o que os torna testemunhas não fiáveis, pois são relatos de opiniões individuais – verdades sujeitas à contestação.

No primeiro capítulo não se percebe claramente o que está acontecendo. Temos indicações de uma estrutura familiar e problemas que a afetam. Os nomes das personagens brotam em meio ao texto sem que haja contextualização, o espaço temporal e físico não é respeitado. Há constantes saltos narrativos e confusões propositais – uma concentração excessiva em sentimentos e pensamentos próprios em detrimento do mundo exterior, como se adentrássemos a mente de alguém com deficiência intelectual, e de fato é isso o que acontece. Suavemente compreendemos que estamos "na cabeça" de Benjamin, um autista de 33 anos, o mais novo dos filhos, uma referencia á mesma idade com a qual Cristo fora crucificado, morto e ressuscitado. Esta etapa da obra é contada por um idiota¹⁸, cheia do som e da fúria existente na mente de um autista, e “vazia” (relativa à experiência do espectador) de significados para os que a ouvem, exatamente como sugere o solilóquio de *Macbeth*.

Ele encanta-se ao ver o fogo, e também aprecia ir ao campo de golfe. O qual é o espaço inicial da cena de abertura da sua seção, onde ele está acompanhado por Luster, um servo ainda menino, a assistirem aos jogadores de golfe e ao momento mais aguardado por Benjy, que é quando aqueles gritam por “caddie” (o carregador de golfe, aquele que oferece algum tipo de assistência durante uma partida). Mas

¹⁸ Termo usado por Faulkner, ao qual este atribui um valor de inocência, sem significado pejorativo. Igual valor foi atribuído ao termo “idiota” em nosso trabalho.

para Benjy, “caddie” nada mais é do que o nome de sua irmã, a Caddy, a maior de suas paixões; e nesse momento a sua mente é enrodilhada por um turbilhão de memórias daquela, concentrando-se em uma cena crucial.

Essa: Quando sua avó morrera, ele e seus irmãos — Quentin, Jason e Caddy — foram forçados a permanecerem fora do funeral que acontecia num dos cômodos do andar de cima da casa. Por curiosidade, Caddy escalara uma árvore a fim de ver o que sucedia lá dentro; ao olharem para cima, seus irmãos notam que suas roupas de baixo estão enlameadas. A maneira como cada um deles reage a esta cena é uma predisposição do que irá nortear a vida desses meninos: Jason é aborrecido, Quentin é revoltado e Benjy parece ter um “sexto sentido” - como se naquele momento ele recebesse a premonição da promiscuidade sexual de Caddy revelada simbolicamente através da sujeira em suas roupas íntimas – ele geme, pois é incapaz de falar empregando palavras.

Apresentam-se ainda outras memórias cruciais: A troca do nome de Benjy (antes chamado Maury, como seu tio) posteriormente à descoberta de sua deficiência; o casamento de Caddy e o seu divórcio, sugerido por seu marido após suspeita em relação a não paternidade da sua filha – motivo pelo qual Caddy fora renegada ao lar dos Compsons; a castração de Benjy, conseqüente de um ataque a uma menina num instante em que ele encontrara a porta aberta e saíra de casa sem supervisão. E a venda do seu pasto favorito – aquele onde ele assistia aos jogadores de golfe – para custear a educação de Quentin em Harvard.

Na segunda parte, Quentin Compson – o filho mais velho, é símbolo de esperança para a recuperação do nome de família – revive os momentos anteriores a sua partida para Harvard. Por todo o capítulo, o acompanhamos vagando pelo Campus de Harvard e pelas ruas de Cambridge, enquanto calouro da universidade, em que viajamos pelas memórias da adolescência – das quais, lembranças que mantém da irmã Caddy, por quem sente uma paixão impossível e a promiscuidade sexual atormenta.

Sua incapacidade de lidar com essa situação o fez chegar ao seu pai em busca de conselhos; tanto sente a obrigação de tomar a carga de Caddy pelo seu pecado, que chega a dizer ao pai que cometeram incesto. Este o orientou a não levar nada daquilo a sério, visto que a virgindade era uma invenção masculina e que o tempo curaria tudo. Decepcionado, Quentin tenta provar ao seu pai o contrário; contudo, sem sucesso. Caddy engravida de Dalton Ames; que num confronto com

Quentin, este perde vergonhosamente, e por sua causa Caddy promete não falar com Dalton novamente. Provável “mãe-solteira”, ela pretende casar-se o mais depressa. E a cada ação joga mais “peças” para a “coleção” de desgostos do irmão.

Ele conhece uma imigrante italiana; e mesmo ela não falando inglês, ele tenta se comunicar e cuidar dela e ironicamente passa a chamá-la de “irmã”. Mas ele não consegue corrigir o conceito adquirido sobre Caddy, e nem suportá-lo, ao ponto de cometer suicídio.

Jason, o terceiro filho, que (e ele mesmo concordaria com isto) herdou apenas o ódio e o nome do falecido pai. Seu ódio por não ter tido as oportunidades que lhe foram arrancadas – desde que seus irmãos tiveram as deles e desperdiçaram, ao ponto disso extravasar e se derramar pela vida de Jason, tirando-lhe as suas oportunidades também – atinge a todos a seu redor. Em seu momento, apresenta-se de mau caráter, invejoso, ganancioso, cruel, violento e amargo - perturbado por dívidas financeiras e sexualmente frustrado. É ele quem mais expõe os fatos que se passaram com as personagens anteriores, tais como: o "castigo" de Benjy, o casamento de Caddy, e a desgraça de Quentin.

Através dele conhecemos mais claramente a Caroline Compson, sua mãe, uma mulher doente, amargurada, e que constantemente alimenta a ideia de ingratidão dos filhos para com ela. Nessa parte também é mais nítida a vida doméstica na família Compson, em que Jason e os criados cuidam da Caroline e do Benjy.

Após a morte do pai, Jason tornou-se o alicerce econômico da família – mantendo sua mãe, Benjy e Miss Quentin (filha de Caddy, nomeada igual ao tio Quentin e que passa a viver com os Compson), e também os servos da família. Dono de uma ambição tamanha que o leva ao ponto de ameaçar a irmã com intuito de tornar-se o único tutor da sobrinha e usar disso para roubar a pensão que esta recebe da mãe – o resultado são anos de desfalque.

É uma sexta-feira, e Jason resolve deixar o trabalho para ir à busca de Miss Quentin, que fugiu mais uma vez. Através desse momento visualizamos melhor a oposição entre os dois traços dominantes da família Compson (que são impostos por Caroline à diferença entre seu sangue e o de seu marido): de um lado, a imprudência e a paixão de Miss Quentin, heranças de seu avô, e do lado dos Compson; do outro lado, o cinismo insensível de Jason, herdado do lado de sua mãe.

Na manhã do domingo de páscoa, a família descobre que Miss Quentin fugiu no meio da noite com um funcionário de circo, após ter descoberto e tomado o dinheiro oculto (o que de fato pertencia a ela, e as economias do tio) no armário de Jason. Ele sai em busca dela e decide encontrá-la por conta própria, mas perde sua trilha em Mottson e a dá como perdida.

Enquanto isso, Dilsey – a matriarca da família de criados, composta por seus três filhos (Versh, Frony e T.P) e seu neto Luster (filho de Frony) – é focalizada. Ela, em oposição à decadência dos Compsons, apresenta uma grande força em sua fé; firme como uma figura orgulhosa circundada a uma família decadente. A criada adquire sua força no exterior de si mesma; enquanto os Compsons crescem covardes buscando aprimoramento interno. Por meio dela, sentimos os efeitos do declínio e da devassidão em que os Compsons habitaram durante décadas. Mesmo maltratada e abusada permanece fiel. Ela vai com sua família à Igreja e, com o auxílio de seu neto Luster, traz o Benjy consigo e tenta levá-lo à salvação. Envolvida com a pregação, ela emociona-se ao lembrar que acompanhou o início da família Compson e que agora estava a testemunhar o seu fim.

Ao voltar da igreja, Dilsey permite que Luster guie a caleche e leve Benjy ao cemitério – passeio que ele costuma fazer, mas não com o Luster a dirigir. Este, não compreendendo o quanto Benjy é radical a uniformidade na sua rotina de vida (que é característico ao autista), dirige-o de forma errada em torno de um monumento, sem se dar conta de que até a mínima alteração no trajeto pode aborrecê-lo. Talvez por uma pequena distração, já que Luster conhece bem os gostos de Benjy. Então, este estoura em violenta histérica que só pode ser contida por Jason. Ele toma com agressividade as rédeas de Luster; faz a volta com a caleche no sentido em que Benjy está acostumado; e este repentinamente se acalma. Mesmo com toda a sua brutalidade – sendo violento com Luster e quebrando a flor do Benjy – Jason consegue reverter a situação, trazendo a Benjy essa salvação – tão adequada para esse dia de domingo de Páscoa.

3.2 Aplicação da Teoria da Psicanálise na Obra

3.2.1 A *Idiotice para Faulkner*

Percebemos que ao tratar da narrativa de Benjy – seção que muito contribuirá para a discussão durante esse capítulo de nosso trabalho – em *The Sound And the Fury*, Faulkner defini esse “idiota” de uma forma muito particular, um conceito diferenciado do que o que a sociedade nos tem imposto, e por consequência estamos mais adaptados. Nessa perspectiva, o autor apresenta-nos o idiota como um cego egocêntrico por inocência. Aquele não se utiliza da palavra “retardado mental”, porque ele não encara isso uma deficiência, uma vez que o idiota vive em seu egocentrismo porque é “cego”, o que o diferencia daquele que não quer “ver”. Idiotice, por tanto, é um tipo de inocência.

John Locke foi um dos filósofos mais consideráveis na designação da condição de retardo mental cujas teorias foram muito influentes para Faulkner. Locke (apud REIDHEAD, 2012) confirma que a diferença entre idiotas e loucos residia em estes fazerem suposições erradas sobre ideias erradas, porém, alegando razão; enquanto que aqueles fazem pouca ou nenhuma suposição, e a razão é completamente escassa. E estes não o fazem por genuína incapacidade – o que é o problema de Benjy. E faz disso um exemplo a designação de “estranho” adotada por Freud, uma vez que essa falta de assimilação entre Benjy e o mundo gera angústia e horror de ambas as partes, tanto da sociedade (que adota uma forma padrão para tudo e acredita que o que se diferencia a isso deve ser desprezado) para com ele; como visse versa, pois ele também tem as suas regras, e reage da mesma forma com o que se afasta delas.

3.2.2 Benjy x Caddy

A seção de Benjy é mais que uma história contada por um idiota, ela adentra a sua mente, e é descrita através dela – de dentro do consciente de um idiota com o cego egocentrismo da inocência. Essa é essência do mundo de Benjy. Traços perfeitos para uma combinação com uma técnica modernista muito reconhecida: o fluxo de consciência. E outros recursos como: cronologia não-linear, na qual o passado e o presente são justapostos; e a sintaxe incompleta. Aspectos observados no seguinte fragmento:

“Você veio esperar a Caddy.” disse ela, esfregando as minhas mãos.
“O que foi. O que é que você está querendo contar pra Caddy.”
Caddy tinha cheiro de árvore e de quando ela diz que a gente estava

dormindo. *Por quê que você está chorando, disse Luster. Você vai ficar vendo eles de novo quando agente chegar no riacho. Toma. Toma esse estramônio pra você. Ele me deu a flor.* [grifos do autor] (FAULKNER, 2002, p. 7)

Esse é o retrato da conexão de um episódio junto a sua irmã, Caddy, e outro com o Luster. Assim, vemos uma cronologia não-linear unindo esses dois momentos experienciais para Benjy. Os quais são conectados através do sentido do olfato. Então, Caddy cheirava como as árvores; e Luster não cheira exatamente a isso, mas ele trás uma flor; que na ausência daquele aroma, serve suficientemente bem. Há espaço para infinda subjeção na mente de Benjy. De fato, ele pode estar relacionando aromas, mas pode também estar usando esses termos simbolicamente.

Então, Caddy representaria a árvore – cujo tronco está fixo ao solo (representando as boas lembranças de Benjy, as quais Caddy está sempre presente) e simboliza a vida; por exemplo, o pinheiro (é uma das poucas árvores que se mantêm verde mesmo durante o inverno quando a maioria das outras perdem suas folhas) é decorado com cores e luzes e usado para enfeitar as noites de Natal, época em que Benjy guarda doces recordações da irmã.

Tudo isso pode ser atribuído a eterna Caddy, àquela que sempre o resgata das aflições. E que para Benjy equivale a um *objeto* que outrora fora perdido e outra vez instalado no interior do seu ego a fim de consolá-lo em seu “penoso distúrbio da melancolia” (FREUD, 1923, p. 15). Enquanto que a flor da erva daninha de Jimson é bonita e delicada; no entanto, seu fruto é espinhoso ao toque e se abri após a queda liberando sementes, que se ingeridas em grande quantidade chegam a ser venenosas. Essa representaria bem a Caddy atual, desta e daquela ele carrega apenas o que há de melhor, que é a flor (a bela imagem), e o seu fruto, liberado após a queda (perda da inocência), enterra. Certo é que, na ausência de Caddy, a flor o consola. E de acordo com Freud (1923), a perda de uma catexia é suprida por uma nova identificação. Essa catexia são as boas recordações que Benjy guarda de Caddy; já a nova identificação, a flor de Jimson.

Percebemos ainda que é o sentido do olfato que liga os dois momentos na mente de Benjy. Embora, *The Sound And the Fury*, traga claramente o sentido da audição em seu enunciado; é notória a presença e importância consequente ao sentido do olfato, que funciona como fio condutor através da narrativa. As

personagens estão sempre a observar o cheiro de algo, seja para uma descrição espacial mais detalhada, ou fazer disso um veículo de um estado de tempo a outro. Os “cheiros” mais relevantes em cada seção são: o da gasolina, na seção de Jason (que o incomoda desde a infância ao ponto de provocar-lhe fortes dores de cabeça); o da madressilva, para Quentin; e os das árvores, na parte de Benjy.

Sigmund Freud (1929), em seu estudo sobre *Civilization and Its Discontents*, argumenta que o desenvolvimento da sexualidade humana parece estar diretamente conectado com a diminuição dos estímulos olfativos; no entanto, as funções destes são assumidas pela excitação visual; o que, em contraste àqueles, são capazes de ter um efeito permanente.

O que é admissível, uma vez que, normalmente, a primeira coisa que nos atrai noutra pessoa é a maneira como ela aparenta, e não como cheira – conscientemente falando. Porém denegrir a importância do sentido do olfato é diferente de extinguir. Tanto que, coerente a isso, as recordações olfativas de Benjy foram plantadas em seu momento de infância (época de auge dos estímulos olfativos), enraizadas e cultivadas ao longo da vida – na qual os estímulos atuais já não possuem aquela potência, o que permite ainda mais a vivacidade na recordação do tempo de infância e juventude. Nesse contexto, analisemos o seguinte momento:

“Não está molhado não.” disse Caddy. Ficou em pé dentro d’água e olhou para o vestido. “Eu tiro.” disse ela. “Aí ele seca.” “Duvido que você tira.” disse Quentin. “Tiro sim.” disse Caddy. “Melhor não tirar.” disse Quentin. Caddy veio para perto de mim e Versh e virou de costas. “Desabotoa, Versh.” disse ela. “Não faz isso não, Versh.” disse Quentin. “O vestido não é meu.” disse Versh. “Desabotoa, Versh.” disse Caddy. “Senão eu conto pra Dilsey o que você fez ontem.” Então Versh desabotoou. “Quero ver você tirar o vestido.” disse Quentin. Caddy tirou o vestido e o jogou na margem. Ela estava só de corpete e calcinha. [grifos do autor] (FAULKNER, 2002, p. 17)

Temos à disposição a imagem íntima do corpo de Caddy. Embora eles sejam crianças, ela é uma menina diante de quatro meninos – sendo três seus irmãos. Vimos que é da natureza da sexualidade de uma criança observar o corpo das outras, e se tratando do sexo oposto, maior é a observação a fim de entender o que o outro tem de diferente – a *diferença sexual anatômica* – já estabelecia Freud (1988b, apud SANTOS; XAVIER; NUNES, 2009). E as descobertas são atrativas. Assim, Caddy está ali, com o corpo a disposição. Primeiro ainda sob o vestido,

porém molhado e aderido ao corpo; e depois, apenas com as peças íntimas – alvo de curiosidade, pois são mediadoras entre o vestido e o nu, as quais são atribuídas valores eróticos – um fetiche. E Caddy não parece ingênua com relação a isso; pelo contrário, há margem para a interpretação de que ela está realmente querendo provocar: ela contraria ao irmão; dirige-se ao criado, para que este lhe tire o vestido (o que pode ser uma contrariedade ainda maior para Quentin), e ainda ameaça o Versh para que ele o faça. Mas não é só isso:

Caddy estava toda molhada e enlameada atrás, e eu comecei a chorar e ela veio e se abaixou dentro d água. “Para com isso.” disse ela. “Eu não vou fugir não.” Então eu parei. Caddy tinha cheiro de árvore na chuva. [grifos do autor] (FAULKNER, 2002, p. 18)

Depois, com Caddy já vestida, Benjy observa que o vestido dela está sujo de lama na parte de trás, ele chora. No entanto; ela o abraça e ele sente nela o aroma das árvores; ainda que quando apanham chuva, mas ainda sim, o aroma as árvores. Não foi dessa vez, mas Benjy está prestes a testemunhar, simbolicamente, uma premonição relativa à Caddy. Vejamos esta ocasião muito significativa tanto para Benjy quanto seus irmãos:

Ele foi e levantou Caddy até o primeiro galho. Vimos os fundilhos da calcinha dela sujos de lama. (FAULKNER, 2002, p. 35).

Desse modo, observamos que Benjy conclui que não só o vestido de Caddy estava enlameado, mas também a sua roupa íntima. Benjy entende tudo isso como um presságio simbólico da promiscuidade sexual de Caddy. O que é inadmissível para ele que prisma pela inocência da irmã. Contudo, o que estar por vir é inevitável!

A inocência sexual de Caddy é ameaçada (ela não cheira como as árvores) por três vezes – de duas dessas, ela consegue se esquivar (ela retoma o cheiro das árvores); mas da terceira, não. Benjy, a sua maneira, sabe que é um fato impossível de reverter; e sente muito com isso. Vejamos:

“Que foi, Benjy.” disse ela. “É esse chapéu, é.” Tirou o chapéu e voltou, e eu fui embora. “Benjy.” disse ela. “Que foi. Que foi que a Caddy fez.” [...] Fui até a porta do banheiro. Ouvi a água. [...] Fiquei ouvindo a água. Parei de ouvir a água, e Caddy abriu a porta. “Ora, Benjy.” disse ela. Olhou para mim outra vez e eu fui e ela me abraçou. “Você encontrou a Caddy de novo.” disse ela. “Pensou que a Caddy tinha fugido, é.” Caddy tinha cheiro de árvore. [grifos do autor] (FAULKNER, 2002, p. 37-38)

Logo constatamos que Caddy desenvolve um sentimento de ternura para com Benjy, durante grande parte da seção dele. Um sinal característico dela é está colocando os braços em volta dele. E podemos pensar nisso tanto literalmente, o ato físico de envolvê-lo em seus braços; como metaforicamente, ao envolver sua mente. Nesse momento, Caddy está tentando desvendar o motivo de Benjy estar a chorar. E ele está a fazer muito barulho – berros insuportáveis estendidos pela casa. Caddy sabe que para contê-lo é necessário banir a causa de sua agitação. E ela experimenta tirar o chapéu, mas a causa não era ele. Então ela capta a resposta, e que diz respeito a algo que obriga sua ida ao banheiro e abrir a torneira¹⁹. Após tomar banho, ela envolve Benjy novamente em seus braços, e este a aceita como antes – ela cheira como às árvores novamente. O cheiro das árvores simboliza a inocência de Caddy; portanto, ambos restaurados. Contudo, descobrimos apenas simbolicamente o que estava incomodando o Benjy. Resta saber o quê de concreto o irritou, logo:

“Dilsey.” disse Caddy. “O Benjy trouxe um presente pra você.” Abaixou-se e pôs o vidro na minha mão. “Dá pra Dilsey, vamos.” Caddy estendeu minha mão e Dilsey pegou o vidro. “Olha só.” disse Dilsey. “Não é que o meu neném deu pra Dilsey um vidro de perfume. Vem ver, Roskus.” Caddy tinha cheiro de árvore. “Nós não gostamos de perfume.” disse Caddy. [grifos do autor] (FAULKNER, 2002, p. 38)

O perfume – sinal de que Caddy estava predestinada a perder sua inocência sexual, e eliminado em seu banho – foi motivo para o transtorno de Benjy. Esta foi a primeira ameaça, a segunda veremos a seguir:

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. [...] Caddy e eu corríamos. Subimos correndo os degraus da cozinha, chegamos à varanda, e Caddy se ajoelhou no escuro e me abraçou. Eu ouvia e sentia o peito dela. “Eu não vou.” disse ela. “Não vou nunca mais, nunca. Benjy. Benjy.” Então ela estava chorando, e eu chorei, e nos abraçamos. “Para,” disse ela. “Para. Eu não vou, nunca mais.” 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. [grifos do autor] (FAULKNER, 2002, p. 42-43)

¹⁹ Autistas sentem atração pela água. Ela os transmite calma e sensação de liberdade e segurança. Fonte: <<http://www.folhacarioca.com.br/2013/12/16/beneficios-das-atividades-aquaticas-nos-transtornos-do-espectro-do-autismo>>. Acesso em 20/07/2014 às 20:12.

“Primeiro eram dois e depois era só um na rede”. Essa visão de Caddy junto ao namorado é intolerável para Benjy, por isso ele chora; e, por experiência, Caddy já sabe por qual motivo. Então, mais uma vez ela usa o seu “truque” de sempre: coloca seus braços em torno de Benjy. Depois ela vai até a cozinha, dirigi-se à pia e lava a própria boca. E mais uma vez, inocência e aroma das árvores revitalizados! Tudo isso não deixa de ser uma exigência de Benjy, já que é por ele que ela procede dessa maneira.

Benjy não só é inocente, como ele também exige inocência do mundo; e mais ainda de Caddy, a pessoa que ele mais ama. Ele é cego às necessidades de Caddy; e até ao simples reconhecimento de seu desenvolvimento (de jovem para mulher). Chegará o dia em que ela não vai ser capaz de “lavar-se” com água e sabão. Por ter seu desenvolvimento mentalmente preso numa idade tão precoce, ele espera que todos estejam na mesma condição que ele; bem como, o grau de inocência. O que é impossível, uma vez que Caddy é incapaz de fazer isso por ele. Ela jamais poderia satisfazê-lo em longo prazo. Ele põe sobre ela uma demanda impossível de se cumprir, na mesma intensidade com que ele a ama. Então, cedo ou tarde, Caddy e Benjy passariam pela seguinte situação:

Estávamos no corredor. Caddy continuava olhando para mim. A mão dela cobria a boca e olhei para os olhos dela e chorei. Subimos a escada. Ela parou outra vez, encostada na parede, olhando para mim, e eu chorei e ela continuou e eu cheguei perto, chorando, e ela recuou se encostando na parede, olhando para mim. Ela abriu a porta do quarto dela, mas eu puxei o vestido e ela foi para o banheiro e ficou encostada na porta, olhando para mim. Então ela pôs o braço na frente do rosto e eu a empurrei, chorando. (FAULKNER, 2002, p. 62)

Benjy está a chorar e Caddy não utiliza do seu “truque” para confortá-lo. Pelo contrário: Benjy tenta levá-la ao banheiro para lavar-se, assim como das outras vezes, e tudo voltar a ser como antes; mas, em vez disso, ela está com o braço sobre o seu próprio rosto. E dessa vez nada será restaurado. Por isso não há “braços envolvendo o Benjy” e nem o “cheiro das árvores”. Já não é mais um anúncio, a inocência fora perdida de fato, não há o que restaurar; Caddy já não é capaz disso. Sua inocência sexual foi perdida e ela nunca mais terá o aroma das árvores. Benjy compreende essa passagem através de seus sentidos que registram essa perda sensorial.

Todavia; sabemos que Benjy não suportaria a mínima mudança feita em sua rotina, muito menos uma perda dessa grandeza; portanto, nada seria recuperado, ao menos não por Caddy. É Faulkner quem o salva desse tormento de não mais deliciar-se com o prazer do aroma das árvores; e da presença da sua tão estimada irmã. Faulkner livra Benjy do “estranho” que o aterroriza. Suprindo a perda desse “objeto” que está enraizado no ego de Benjy por uma nova identificação – a Caddy “ideal” que trata-se de uma recordação. E o autor faz isso através de sua narrativa, colocando-o à sombra por meio da cronologia não linear; trazendo Caddy à tona sempre que necessário para acalantar Benjy dentro de suas memórias. Essa “Caddy” pode corresponder à demanda do amor de Benjy, e acompanhá-lo ao longo da vida – ela é a Caddy de Benjy. E isso dá cada vez mais sentido à escolha do tipo de narrativa para essa abordagem.

Constatemos, então, o que acontece ao Benjy ao perder Caddy. Não deixando de observar a maneira como Faulkner, por intermédio de Benjy, narra os fatos utilizando-se de sintaxe incompleta; presenciada por toda seção de Benjy, mas bem relevante para este momento:

Elas vieram. Abri o portão e elas pararam, virando. Eu estava tentando dizer, e peguei uma, tentando dizer, e ela gritou e eu estava tentando dizer e tentando e as formas coloridas começaram a parar e eu tentei sair. Tentei tirar de cima da minha cara, mas as formas coloridas estavam andando de novo. Estavam subindo a ladeira até o alto e eu tentei chorar. Mas quando puxei o ar depois não consegui botar pra fora e chorar, aí tentei não cair da ladeira e caí da ladeira nas formas coloridas que giravam. (FAULKNER, 2002, p. 48)

Esse é o único modo de Benjy relatar os fatos; em consequência, deparamo-nos com um amontoado de sensações, porém, é possível entendermos aproximadamente o que está acontecendo. Então, algumas estudantes estão passando fora de casa. Benjy, ao encontrar a porta esquecida aberta, sai em direção às alunas (nesse momento ele já não tem a Caddy, e tenta suprir a sua falta) e agarra uma delas: “e peguei uma, tentando dizer”. Caddy já não estava lá para completar as suas frases e nem envolvê-lo em seus braços, de forma que podemos ver que esta é a consequência do que acontece com Benjy quando Caddy não está mais lá para completar suas frases para ele. Por esse motivo, as frases de Benjy são incompletas; sempre “tentando dizer”, sem um complemento gramatical que conclua a sentença.

E nesse trecho também existe algo sendo feito a Benjy. Estão colocando alguma coisa em seu rosto, ele tem dificuldade ao respirar, luta contra isso, mas não consegue evitar. Logo, veremos a manifestação física do que está acontecendo com ele: “Despi-me, olhei para o meu corpo e comecei a chorar. Cale-se, disse o Luster. Não serve de nada andá à procura deles. Foram-se embora.” (FAULKNER, 2002, p. 66). O “complexo de castração” (FREUD, 1988b, apud SANTOS; XAVIER; NUNES, 2009, p. 56) se mantém em Benjy desde a época de sua infância, uma vez que, psiquicamente, ele sempre será criança. A temida castração foi concretizada, e era insuportável para ele ver o seu corpo dessa maneira.

Visto que o “diferente” produz estranhamento na sociedade pelo fato de produzir rupturas no exercício padronizado da razão considerado correto e adequado, na época de descoberta de taxonomias relativas à deficiência intelectual de forma mais rigorosa que atualmente, o portador é considerado um sujeito cuja disciplina diante de estruturas construídas representa uma ameaça aos demais. Assim, para evitar que esse portador expusesse ou manuseasse seu órgão genital em público, e até mesmo fizesse alguém de vítima de estupro, era recomendada a castração. A isso se deu esse procedimento ao Benjy. Mais uma perda significativa que vem a ele após a perda de Caddy.

Porém, Benjy encontra proteção e abrigo na narrativa de Faulkner – que o transporta no tempo a fim de confortá-lo. Verifiquemos agora o momento final da seção de Benjy na qual observamos uma forma mais convincente em que um refúgio pode ser concebido para Benjy sem Caddy estar fisicamente lá:

O pai foi até a porta e olhou para nós outra vez. Então o escuro voltou, e o pai ficou preto na porta, e então a porta ficou preta de novo. Caddy me pegou e eu ouvia todos nós, e o escuro, e sentia o cheiro de alguma coisa. E então vi as janelas, onde as árvores estavam zumbindo. Então o escuro começou a virar umas formas lisas e brilhantes, como sempre acontece, mesmo quando Caddy depois diz que eu estava dormindo. (FAULKNER, 2002, p. 67)

Nesse trecho final, Benjy – com 33 anos de idade – volta a ser o menino; o que nos revela qual a função da cronologia não linear para com Benjy. Essa é uma idade pavorosa para alguém em sua condição, seria intragável a consciência de seu estado atual; e, referencialmente, essa também é a idade em que Cristo foi crucificado.

Então Benjy é crucificado aos 33 anos. Pois todos esses acontecimentos estão vindo à tona nesse mesmo dia; e como Benjy é incapaz de compreender essa cronologia, ele entende que tudo isso está acontecendo de fato nesse momento de agora, durante a Semana Santa. E Faulkner quer marcar esse momento, crucificando-o através de suas recordações; mas sem deixá-lo registrado na mente de Benjy. Em vista disso, o uso da forma não-linear, em que ele pode optar por terminar a história em um ponto muito mais cedo, uma vez que de qualquer maneira o passado e o presente são sempre justapostos na mente de Benjy, que é incapaz de diferenciá-los. Assim, o autor retoma a memória de Benjy a um momento muito gratificante para este – e todas aquelas coisas que são queridas para Benjy são reconstituídas.

Ele está envolto em escuridão e zumbindo das árvores, sob essa visão e fusão de sons – que é próprio ao conteúdo do mundo de Benjy. Um cenário tranquilizador, no qual: Seu pai ainda está vivo; Benjy a dormir nos braços de Caddy, de quem ele pode sentir o cheiro – que ele já não distingue se de árvores ou de lama, pois já não existem as ameaças que eles representavam; é o cheiro de uma menina jovem e inocente, e esse é o cheiro que Benjy quer morrer cheirando. E a recordação do momento traumático de castração é reduzido e camuflado na lembrança do “rodopio das formas suaves e brilhantes”. Reconstituídas como formas reconfortantes que Benjy simplesmente não entende por que elas estão lá; e nem precisa, pois Caddy já está a dizer-lhe que ele está caindo no sono.

Assim, Faulkner consegue trazer Benjy de volta ao ponto no qual a vida realmente é suportável e de fato gratificante. É o que ele pode fazer, já que não há verdadeira felicidade para Benjy no exterior do seu momento presente; a solução é a satisfação através da subjetividade, deixando-o acreditar que é muito mais jovem e ainda tem Caddy ao seu lado.

3.2.3 *Quentin x Caddy*

A relação entre os irmãos Caddy e Quentin é de grande relevância aos aspectos analisados. A narrativa de Quentin é similar a Benjy, e tão igual nos proporciona um leque de subjetividade em sua interpretação. A exemplo está aquele momento do riacho, durante a infância, no qual Versh e os irmãos estão a brincar e Caddy molha o seu vestido, descrito por Benjy. Este descreve-nos o momento a

partir do instante em que todos já estão a brincar, ele não diz como eles chegaram até lá. Isso que não nos foi dito é possibilidade para inúmeras interpretações. Assim, não sabemos o que houve antes, mas Benjy nos diz que algo pode está incomodando o Quentin. Analisemos, então:

“Se a gente andar devagar, vai estar escuro quando a gente chegar.” disse Quentin. “Eu não vou andar devagar não.” disse Caddy. Subimos a ladeira, mas Quentin não veio. [...] Quentin ainda estava ao lado do riacho. [...] Quentin vinha devagar. A camisa dele era um borrão branco. [grifos do autor] (FAULKNER, 2002, p. 19-22)

Ou seja, Quentin induziu os irmãos a andarem mais depressa, para que ele ficasse mais atrás. E também não comeu durante o jantar, e após também não quis acompanhar os irmãos à casa do Versh:

“Eu não quero comer mais.” disse Quentin. [...] Quentin não estava vindo conosco. Ele estava sentado nos degraus da cozinha. Fomos até a casa de Versh. [grifo do autor] (FAULKNER, 2002, p. 24-26)

É notável que algo estivesse incomodando o Quentin que estava misterioso após a volta do riacho, e ele já parecia estar chateado com Caddy enquanto ainda estavam lá, talvez eles dois estivessem sozinhos e discutido, antes que os irmãos e o Versh chegassem ao riacho. A Dilsey também demonstra uma preocupação maior sobre a Caddy e o Quentin enquanto as crianças estão fora de suas vistas: “Onde tá a Caddy, e o Quentin?” (p.22). Como se eles tivessem o hábito de “sumirem” juntos, E a Dilsey tivesse o cuidado em observar.

O trecho que veremos a seguir é o mesmo que também fora narrado por Benjy em sua seção. Aquele no qual Caddy perde a sua inocência. Sendo que, do ponto de vista do Quentin, Caddy parece estar sendo esmagada pelas atitudes de Benjy – que quanto mais se agita, menor ela fica; tanto que se mostra encurralada. E ela realmente está, não há escapatória. Desse ângulo vemos um Benjy agressivo, e isso de fato é o que ele é – pois a inocência o torna agressivo em sua exigência de que o mundo deve obedecer completamente aos seus ditames. E Benjy é implacável na exigência de que Caddy deve estar em conformidade com eles. Assim, a partir de Quentin, temos essa perspectiva adicional do que Benjy está fazendo a Caddy. Mas, o que Caddy representa para Benjy nesse momento é mesmo para com Quentin.

Ela estava parada à porta de repente ele estava puxando o vestido dela e urrando a voz dele batia contra as paredes em ondas e ela se encolhendo contra a parede diminuindo diminuindo o rosto branco os olhos como se polegares enfiados até que ele a empurrou para fora da sala como se seu próprio ímpeto a impedisse de parar como se não houvesse lugar para ela no silêncio urrando. [grifo do autor] (FAULKNER, 2002, p. 111)

A perda da inocência da irmã é insuportável tanto para Benjy quanto para Quentin; outro aspecto em comum é que, assim como Benjy, Quentin também extravasa a sua ira através da sintaxe incompleta durante a sua narrativa. Isso é compreensível no caso de Benjy, posto que é idiota; todavia Quentin não o é – o que pode ser uma pista para a possibilidade de ele sofrer de outro tipo de transtorno mental. E assim como para Benjy, também há um guia aromático para Quentin – o aroma da madressilva. E mais, o motivo que o faz tão obcecado pela inocência da irmã também é o fato de ele não entender as necessidades e o desenvolvimento natural da dela. O que é tolerável em Benjy porque não tem capacidade mental para a compreensão; mas não para Quentin – a menos que este realmente carregue algum transtorno psíquico.

Outro aspecto comum é que Caddy não representa um “objeto” restaurado no interior do ego apenas de Benjy. Ela também assume essa mesma função consoladora do “penoso distúrbio da melancolia” (FREUD, 1923, p. 15) para com Quentin. Diferenciando no aspecto em que para Benjy sua representação é aquela assumida durante a infância na qual a libido está centrada na mãe (que no caso de Benjy é transferida para Caddy) de uma forma fraternal sem interesse sexual. Enquanto que para Quentin, ela é o centro de sua libido e representação de seus desejos. Muito provavelmente, como estabelece Freud (1923), a libido sexual daquele, a fim de evitar uma relação incestuosa com a mãe, foi direcionada para Caddy; mantendo, em vez de com aquela, “relação incestuosa” com esta.

Ele tem (ou deveria ter) consciência de sua condição de irmãos junto a Caddy, mas muito provavelmente há desejo implícito na maneira como ele observa Caddy numa situação em que se encontram sozinhos no riacho, sendo esta:

Ela estava deitada na água a cabeça no banco de areia água fluindo em torno de suas cadeiras [...] a saía dela meio saturada se remexia sobre ela seguindo o movimento da água em ondas pesadas que não iam a lugar nenhum se renovavam com seu próprio movimento fiquei parado na margem sentindo o cheiro de madressilvas na água o ar parecia chuveirar madressilvas [...] sentei-me na margem [...] ela

sentou-se então ficou em pé a saia batia-se contra as pernas dela escorrendo água ela subiu a margem as roupas encharcadas sentou-se. (FAULKNER, 2002, p. 134)

As atitudes de Quentin nos dão a possibilidade de julgá-lo como mentalmente transtornado. Caddy confirma que está apaixonada, mas ele tenta enganar a se próprio do contrário – por meio de alucinações particulares nas quais, Caddy teria sido forçada em seus atos, e que, após ele matar o namorado dela, os irmãos fugiriam e viveriam a princípio com o dinheiro da venda das terras que seria usado para mantê-lo em Harvard. Segue o fragmento:

Você ama ele a mão dela veio eu não me mexi ela apalpou meu braço e segurou minha mão apertou-a contra o peito dela o coração batendo forte não não então ele obrigou você ele fez você fazer você deixou ele era mais forte que você e amanhã eu mato ele juro que mato e o pai não precisa ficar sabendo só depois e então eu e você ninguém precisa ficar sabendo podemos pegar meu dinheiro da faculdade podemos cancelar a minha matrícula. (FAULKNER, 2002, p. 135)

Quentin está obcecado por uma paixão incestuosa – resultado de seu déficit mental. Veremos que Caddy interpreta isso como consequência da falta de experiência de seu irmão:

Ela levou minha mão até a garganta dela o coração dela também estava martelando ali coitado do Quentin [...] ela se inclinou para trás apoiada nos braços as mãos entrelaçadas sobre os joelhos você nunca fez isso fez [...] então comecei a chorar [...] abri meu canivete você se lembra o dia que a Vó morreu quando você se sentou dentro d'água de calcinha lembro levei a ponta da lâmina até a garganta dela é coisa de um segundo [...] o que é que você está fazendo os músculos dela se retesaram me sentei é o meu canivete eu deixei cair. (FAULKNER, 2002, p. 135)

Caddy era quem mais tinha motivos para se desesperar com sua situação; no entanto, por ser tão amiga, confidente, e conhecer tanto o transtorno de seu irmão; ela conclui que ele estava em estado pior que o dela: "Pobre Quentin".

Quentin não suporta a ideia de que Caddy realmente pode ter mantido relação sexual com outro homem. E sem que ela percebesse, esteve a ponto de possivelmente matá-la. Ele se refere ao momento da presunção da perda de inocência da irmã ("você se lembra o dia que a Vó morreu quando você se sentou

dentro d'água de calcinha”) como que confirmando que ela já estava predestinada ao que para ele era uma sujeira.

Em outra ocasião, Quentin nos descreve um momento no qual ele está no riacho com alguém a quem ele apenas se refere por “ela”. Tratando-se de fluxo de consciência, cronologia não linear, passado e presente justapostos, ele pode estar nos trazendo um único momento, ou vários momento num só. Então, observemos:

Ela estava de costas eu dei a volta fui para a frente dela. Sabe o que eu estava fazendo? Ela virou-se de costas eu dei a volta fui para a frente dela a chuva penetrando a lama achatando o corpete dela através do vestido cheiro horrível. Eu estava abraçando ela era isso que eu estava fazendo. Ela virou-se de costas eu dei a volta fui para a frente dela. Eu estava abraçando ela ouviu. E daí eu estou me lixando pro que você estava fazendo. Ah é eu vou fazer você não se lixar. Ela bateu nas minhas mãos para se safar eu esfreguei lama nela com a outra mão eu não senti a mão dela molhada me batendo peguei lama nas minhas pernas lambuzei no corpo dela molhado e duro ela virou-se ouvi os dedos dela acertando meu rosto mas não senti nada nem quando a chuva começou a ficar adocicada nos meus lábios. [grifo do autor] (FAULKNER, 2002, p. 122)

Nessa passagem, Quentin pode estar nos trazendo a continuação do momento citado logo anteriormente. No qual Caddy o questiona: “o que é que você está fazendo”. E ele pode estar respondendo agora: “Eu estava abraçando ela era isso que eu estava fazendo”. E também pode ser uma referência ao que eles estavam a fazer naquele “suspeito” dia em que estavam no riacho. O vestido sujo pode significar a ideia de que estão fazendo algo impróprio que corrompe a inocência. Que pode ter sido um momento no qual eles tiveram algum tipo de experiência dentro da inocência de crianças e que depois se jogaram na lama, e o resultado de tudo foi “um sabor doce”, bom! Mais uma resposta do Quentin a Caddy do que ele estava fazendo, pode ser esta:

Ficamos deitados na grama úmida ofegantes a chuva como chumbo frio nas minhas costas. E agora ainda está se lixando hein hein Meu Deus nós estamos imundos levanta daí. Onde a chuva caía na minha testa começou a arder pus a mão ela ficou vermelha escorrendo rosa na chuva. Está doendo está Claro que está o que é que você acha Eu tentei arrancar os seus olhos meu Deus nós estamos fedendo melhor tentar se lavar no riacho. [grifo do autor] (FAULKNER, 2002, p. 124)

Não só a perda da inocência seria uma sujeira, mas o incesto também, e mais uma vez, assim como Benjy, Quentin busca a água para regenerar. Mas se a água do riacho está resolvendo o problema de cheirar mal, é por que a situação não está perdida – a ela se permite regeneração. Então, tudo pode não passar de fantasias criadas a partir dos desejos incestuosos de Quentin, ainda mais que são fatos descritos apenas por ele, o que os torna ainda mais sujeito a contestação.

A verdade é que Quentin é perturbado pela ideia de perda da inocência de Caddy. E ele não imaginava que o pior estaria por vir. Caddy está grávida, o pai da criança não irá assumi-la, e ela precisa casar-se o quanto antes para manter, mesmo que disfarçadamente, a dignidade que lhe é imposta pela sociedade:

Preciso casar com alguém Foram muitos Caddy hein Não sei foram demais me diz se você vai cuidar do Benjy e do pai Então você não sabe de quem é e ele sabe Não me toque você vai cuidar do Benjy e do pai Comecei a sentir a água antes de chegar à ponte. A ponte era de pedra cinzenta, coberta de líquens, com manchas de umidade lenta nos lugares que o fungo havia alcançado. Lá embaixo a água era límpida e tranquila na sombra, sussurrando e gorgolejando em torno da pedra em remoinhos pálidos de céu a rodopiar. Caddy esse Eu preciso casar com alguém. [grifos do autor] (FAULKNER, 2002, p. 103)

Quentin tanto não suportava lidar com a perda da inocência de Caddy e quis assassiná-la, mas não foi capaz. Assim, um dos meios pelos quais ela sairia de sua vida seria ela cometer suicídio; ou casando-se. Ambos também seriam insuportáveis para ele. No entanto, Caddy está se despedindo dele ao pedir que ele cuide de seu pai e irmão; e ela precisa casar-se rapidamente. E Quentin reagi a esta “tragédia” por parte de sua irmã, tomando aquela para si. Evidenciando *um sentimento inconsciente de culpa* – o qual Freud (1923), como vimos anteriormente, atribui a pessoas cujas faculdades de autocrítica e consciência são inconscientes. Então, desta vez é Quentin quem vai até a água, só que para punir-se. A impureza da irmã é o “estranho” com o qual Quentin teria de lidar; porém, ele não tem acesso às mesmas ferramentas que Benjy para esconder esse fardo e seguir. Então, ele decide por cometer suicídio num salto para o som e a fúria das águas abaixo da ponte.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos este trabalho, percebemos que a ausência de linearidade na narrativa de *O Som e a Fúria* dificulta a sua compreensão. O “fluxo de consciência” que movimenta a primeira parte do romance narrada pelo irmão com deficiência intelectual; e a segunda, pelo “incestuoso”; torna sua leitura difícil e desafiadora, porém recompensadora a cada descoberta por trás do decorrer dos parágrafos e páginas viradas. O texto apresenta-se fragmentado, e a proposta é desfragmentá-lo através das “pistas” dos atos.

Cientes que para Freud (1923) o homem e seus atos e ações são consequências de experiências esquecidas e armazenadas incessível ao consciente, o inconsciente; e que o desenvolvimento psicosexual dividi-se em estágios, que se originam desde uma formação embrionária a estruturas mais sofisticadas; compreendemos a cerca de alguns transtornos mentais, dos quais: o sentimento inconsciente de culpa e o penoso distúrbio da melancolia. Tais aspectos foram relacionados e apresentados no romance de Faulkner, através do *som* da inocência de Benjy e da *fúria* de desejo de Quentin, também da multifuncionalidade de Caddy, peça essencial não só na constituição da personalidade desses seus irmãos, mas em todo o contexto da obra. Seu drama sobre a condição feminina e sua sujeição a regras sociais, também são aspectos relevantes para uma compreensão crítica da obra. Dessa forma, ressaltamos a grandiosidade de possibilidades de temas a serem abordados no referido romance de Faulkner.

Assim, estabelecemos o elo entre a psicanálise e a literatura através da afirmação do que antes estava subentendido (a percepção de que a psicologia circundava *O Som E A Fúria*); mas que agora foi concretizado, nos trazendo um conhecimento crítico firmado na psicanálise e ramificado à literatura. Com o propósito de avançar, a fim de que esse trabalho sirva de “convite” para um maior aprofundamento ou novas pesquisas que abranjam áreas que relacionem a literatura à psicanálise. Um ambiente amplo, mas que tem sido pouco explorado por estudos e trabalhos acadêmicos em geral. E que resultaria em uma maior dimensão no alcance e diversidade de pesquisas dentro do curso de graduação em Letras. Contribuindo para um maior conhecimento de assuntos que seriam “extracurriculares”, mas que estão implícitos na construção de nossa formação como profissionais de Letras.

REFERÊNCIAS

BERTONI, G. B. **Os princípios de Psicologia de William James**: compromissos e consequências de uma filosofia da ação. 2010. 196 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. 2010. Disponível em: <<http://www.dfmc.ufscar.br>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

FAULKNER, W. (1929). **The Sound and the Fury**. Trad. Sob a direção de Ana Maria Chaves. Barcelona: Printer, 2002. 284 p.

FREUD, S. (1929). **Civilization and Its Discontents**. Inglaterra: Chrysoma Associates Ltd, 2005. Disponível em: <<http://www.winchester.ac.uk>>. Acesso em 2 mar. De 2015.

_____. (1923) **O ego e o ID**. Trad. Sob a direção de Joan Riviere. Londres: [s. n.], 1927. 35 p.

OLIVEIRA, A. F. A. de. **Fluxo de Consciência, Psicologia, Literatura, Teatro**: Um Início de Conversa. 2009. 14 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2009. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br>>. Acesso em: 10 jun. de 2014.

PATRICK, J. William Faulkner. In: _____. **Grandes Escritores**: um guia abrangente sobre os gigantes da literatura. Rio de Janeiro: Sextante, 2009. p. 340.

REIDHEAD, J. John Locke. In: _____. **The Norton anthology English Literature**: the restoration and the eighteenth century. Londres: W. W. Norton & Company, Inc., 2012. C v. p. 2279-2283.

RIVERA, T. **Arte e Psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SANTOS, M. S. dos. XAVIER, A. S. NUNES, A. I. B. L. Psicanálise e contextos de ensino e aprendizagem. In: _____. **Psicologia da Aprendizagem**: teorias e temas contemporâneos. Série Formar. Brasília: Líber Livros, 2009. p. 51-64.

SARTRE, J. P. **William Faulkner**: tree decades of criticism. New York and Burlingame: A Harbinger Book, [194-?]. p. 225-232.