

A Polifonia da Prismatização
Análise do conto “Uma Rosa Para Emily” de William Faulkner

Samuel Hernandes

Manaus
2022

POLIFONIA. *Termo musical para designar várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma tonalidade.*

PRISMATIZAÇÃO. *Ato ou efeito de prismatizar. Refração. Mudança da direção de uma onda que, geralmente sonora ou luminosa, passa de modo oblíquo para um meio cuja velocidade de propagação é modificada.*

Dicionário Online de Português (dicio.com.br)

“The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life. Since man is mortal, the only immortality possible for him is to leave something behind him that is immortal since it will always move.”

William Faulkner, em entrevista à Paris Review (1956), edição: A arte da ficção 12

“La literatura es puro artificio, pero la gran literatura consigue disimularlo y la mediocre lo delata.”

Mario Vargas Llosa em *Cartas a un joven novelista*

Resumo

O conto *A rose for Emily*, de William Faulkner, apresenta uma estrutura complexa e imprevisível, que causa determinados efeitos em sua leitura. O presente trabalho teve por objetivo analisar essa narrativa e compreender como esses efeitos acontecem a partir da percepção da estrutura formal; para isso, partimos da leitura de trechos específicos, no micro, até chegarmos à montagem da narrativa, no macro. Durante este estudo, usamos alguns conceitos e técnicas definidos por dois escritores estudiosos do processo criativo literário e, coincidentemente, influenciados por Faulkner: Raimundo Carrero e Mario Vargas Llosa.

Introdução

William Faulkner (1897-1962) é considerado um dos maiores escritores de seu tempo. Lendo seus livros, pode-se perceber que suas obras são repletas de técnicas literárias sofisticadas, tais como: a multiplicidade de vozes narrativas (polifonia); a multiplicidade de pontos de vista; a mudança do ponto de vista temporal (definido por Vargas Llosa), entre outras. Por isso, um leitor de primeira viagem, ao se deparar com um texto de Faulkner, pode sentir-se confuso e perdido; quiçá largar a leitura.

Isto acontece porque há certas obras de arte que requerem iniciação estética e leitura analítica para serem usufruídas em sua plenitude. É tendo isso em mente que analisaremos o seu conto mais conhecido: *A rose for Emily*, afim de deixar mais claras as características estéticas e técnicas dessa obra, para que os leitores no geral possam perceber a beleza do texto. Afinal, o objetivo de todo estudo literário é desenvolver, por diversos meios, a sensibilidade do leitor, através do apontamento e elucidação de características daquilo que se pretende usufruir.

Escolhemos, para isso, o estudo de cunho analítico. Haja vista que o processo de análise literária divide-se em dois momentos (decomposição e recomposição) e a própria definição dicionarizada do conceito de análise é: decompor em partes, a fim de compreender melhor o todo. Ou seja, acreditamos que o processo de análise é um dos mais adequados para o objetivo didático.

Por meio da decomposição das partes e a recomposição destas ao todo, o leitor, durante o processo, aguçará mais sua percepção das técnicas – posto que estarão isoladas – e compreenderá melhor a inter-relação das técnicas entre si, ao vê-las reconectando-se.

Portanto, nossos objetivos são guiados por uma justificativa didática: queremos proporcionar aos leitores as ferramentas intelectuais para melhor desenvolver sua sensibilidade diante de um objeto aparentemente tão simples mas intrinsecamente tão complexo: o texto literário. E o desenvolvimento da sensibilidade, da percepção de um objeto, requer, necessariamente, a capacidade de distinguir as partes componentes do todo e compreender a maneira como tal objeto se constitui.

Definição de vocabulário técnico

Para esta pesquisa, nossa base teórica principal são os livros *A preparação do escritor*, do autor pernambucano Raimundo Carrero e as obras teóricas do Nobel peruano Mario Vargas Llosa, dentre elas *Cartas a un joven novelista*.

Em *A preparação do escritor* Carrero define um conjunto de técnicas literárias que aqui usaremos para analisar o conto de Faulkner. As mais importantes são: a) montagem; b) ponto de vista e c) cena indireta.

A montagem de um texto literário é a maneira como o autor dispõe todos os elementos que compõem o próprio texto; não diz respeito apenas à estrutura do enredo, mas à própria estrutura formal da obra, resultado da composição. Carrero afirma:

A montagem de um romance corresponde à edição de um filme. [...] Tudo por causa do ponto de vista do narrador, da equilibrada — ou desequilibrada — distribuição das cenas, dos diálogos e dos cenários, dos cortes, das elipses etc.

Uma cena ilumina a outra, um cenário permite melhor respiração — lenta, compassada ou ligeira —, o corte exhibe ou esconde o personagem, aprofunda ou fecha um movimento, remete o diálogo a uma ação, e o leitor tem maiores possibilidades de emoção estética. (p. 175, grifo nosso)

Veremos, mais adiante, como a montagem de “Uma rosa para Emily” interfere diretamente na emoção causada no leitor, ao término da leitura.

Ponto de vista é o próprio universo emocional de uma ou mais personagens; o conjunto de elementos subjetivos e objetivos que compõem um agente da narrativa, seja sua ação psicológica ou física. De acordo com Carrero: “Ponto de vista é a opinião do personagem através da sua estrutura psicológica, do seu comportamento, de sua maneira de agir.” (p. 24) E, para que não haja confusão, o autor pernambucano esclarece: “Há quem confunda ponto de vista com foco narrativo. Foco narrativo é a pessoa gramatical, aquela escolhida pelo narrador: primeira, segunda ou terceira pessoas.” Portanto, quando aqui falamos de ponto de vista e foco narrativo, estamos plenamente conscientes da diferença apontada por Carrero.

Já a definição de cena indireta é explicada pelo escritor pernambucano Paulo Cantarelli, no posfácio do livro *Recifenses*. Segundo o autor: “[...] cenas indiretas – em que

você não mostra tudo, apenas diz o mais importante – dá mais rapidez ao texto. É um elemento muito comum da fala [...] na cena direta, a ação demora mais, é mais detalhada [...]” (p. 112). Essa técnica também é conhecida pelo termo “sumário narrativo”. Saber reconhecer a diferença entre cena direta e cena indireta é importante porque nos situa no andamento (mesmo sentido musical) da narrativa: as cenas indiretas são mais rápidas; as diretas, mais lentas. Além disso, é nas cenas indiretas que podem estar os “tempos mortos” de que fala Vargas Llosa em *Cartas a un joven novelista*:

Podemos llamar *cráteres* (*tiempos vivos*, de máxima concentración de vivencias) a aquellos episodios y *tiempos muertos* o transitivos a los otros. Sin embargo, sería injusto reprochar a un novelista la existencia de tiempos muertos, episodios meramente relacionadores en sus novelas. Ellos son también útiles, para establecer una continuidad e ir creando esa ilusión de un mundo, de seres inmersos en un entramado social, que ofrecen las novelas. [...] Esa combinación de cráteres o tiempos vivos y de tiempos muertos o transitivos, determina la configuración del tiempo novelesco, ese sistema cronológico propio que tienen las historias escritas, algo que es posible esquematizar en tres tipos de *punto de vista temporal*. (p.77-78, grifo do autor)

Aqui entramos no último grande ponto a ser destacado e definido antes de nossa análise: os pontos de vista temporais. Seguimos a definição de Vargas Llosa, que em seu livro afirma categoricamente que o tempo é uma criação tão importante como os personagens, os cenários ou o enredo. Llosa define o ponto de vista temporal como sendo “la relación que existe en toda novela entre el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado.” Ou seja, pode-se simplificar aos já conhecidos tempos verbais: passado, presente e futuro. Mas o próprio autor peruano afirma que, dentro dos tempos gramaticais, também existem variações, de acordo com a relação entre narrador e tempo. Para nossa análise, o que nos interessa são os câmbios temporais que acontecem na narrativa por meios de analepse (flashback) e em um caso específico, prolepse (flashforward).

Uma Rosa Para Emily

O conto *A rose for Emily* trata de uma personagem cujo funeral é anunciado nas primeiras linhas. Publicado originalmente em 1930, a história principal do conto se passa nas décadas da segunda metade do século dezenove, até encerrar na época contemporânea da publicação. Sendo fiel à sua região, Faulkner explora características culturais do sul dos Estados Unidos, fazendo referências à Guerra Civil, aos Confederados e “yankees” etc. Esse conto é classificado como gótico sulista, por conta de algumas características, a principal delas sendo o suspense, que está presente desde a primeira parte da narrativa (sendo ao todo dividida em cinco).

Crescendo

O suspense em *A rose for Emily* apresenta-se, de modo um tanto tímido, logo no primeiro parágrafo, quando sabemos que ninguém entrava na casa de Emily há dez anos, e todos estão curiosos para ver o que há ali. Logo após isso, Faulkner nos oferece um cenário metafórico, isto é, um cenário que além de apresentar um lugar físico, uma paisagem, contém, nessa imagem objetiva, alguma metáfora subjetiva representada pela própria apresentação da imagem. A metáfora aqui é a resistência de Emily ao tempo que passou; uma pessoa de outra época que, por acaso, vive no tempo atual como uma espécie de peça de museu ou um “antigo monumento”. E a maneira como isso é apresentado é o próprio cenário onde está sua casa, com uma decoração pesada, provinda de uma moda de seis décadas atrás, localizada numa rua que já havia sido cheia de prestígio, mas que hoje é apenas mais uma dentre tantas. Vemos que, naquele bairro moderno, “only Miss Emily's house was left, lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps: an eyesore among eyesores.” Emily é a imagem e semelhança de sua casa: uma cidadã antiga, de outra época, que sobrevive raquiticamente aos novos tempos.

No próximo parágrafo, tem início o jogo temporal que Faulkner articulará por todo o conto até o penúltimo capítulo: os regressos ao passado, a analepse. Sabemos disso pois o parágrafo abre fazendo referência à época em que Emily estava viva. Temos contato, então,

com a informação da isenção de impostos, que não é o conflito principal da narrativa, mas que serve como uma apresentação da personagem Emily. Com isso, o suspense começa a crescer com a entrada dos intendentess municipais no aposento da senhorita; temos então um cenário interno aterrorizante:

It smelled of dust and disuse: a close, dank smell. The Negro led them into the parlor. It was furnished in heavy, leather-covered furniture. When the Negro opened the blinds of one window, they could see that the leather was cracked; and when they sat down, a faint dust rose sluggishly about their thighs, spinning with slow motes in the single sun-ray.

A tensão cresce; não sabe-se o que esperar nesse ambiente inóspito e nada convidativo. Até que, finalmente, nossa protagonista entra em cena; é um tanto surpreendente descobrir que uma imagem tão intimidadora é “a small, fat woman in black, with a thin gold chain descending to her waist and vanishing into her belt, leaning on an ebony cane with a tarnished gold head.” Uma pessoa pequena, aparentemente indefesa, que necessita de auxílio para andar. No entanto, temos, novamente, um elemento metafórico nessa descrição: a corrente de ouro. Mesmo velha e decrépita, morando numa casa que cai aos pedaços, Emily ainda carrega a última reminiscência do passado glorioso do sul: sua riqueza, uma correntinha de ouro que some entre suas vestes.

Apesar de seu físico aparentemente frágil, a presença de Emily é sentida desde o início; a descrição que temos, subentende-se, é pelo olhar dos intendentess, que estão desconfortáveis naquela espécie de antessala do inferno, e que olham aquela mulher sentindo incompreensão e receio. As ações de Emily são impositivas e intimidadoras: ela não pede aos cavalheiros que se sentem; não os interrompe em suas falas, espera que o porta-voz do grupo, tão intimidado, se interrompa gaguejando, para que ela possa falar, numa voz “seca e fria” (dry and cold), que não tem impostos a pagar. A própria maneira como sua fala é apresentada é intimidadora: é a primeira frase no texto em discurso direto, marcada com aspas, e se limita a três breves frases separadas por pontos seguidos, dando um ritmo impessoal e impositivo à fala: “I have no taxes in Jefferson. Colonel Sartoris explained it to me. Perhaps one of you can gain access to the city records and satisfy yourselves.” Após isso, eles trocam mais meia dúzias de palavras e Emily, intransigente, mantém sua posição inicial e pede ao criado que acompanhe-os à saída. A primeira parte termina dessa forma: a apresentação de Emily em cena direta, num andamento moderado para lento (no caso do perfil), e de modo intimidador.

A segunda parte abre com mais uma analepse (um regresso dentro do regresso) que volta trinta anos no passado e traz uma informação nova, aumentando o suspense: o “cheiro” (smell). Na próxima frase, temos uma prolepse dentro da analepse: ou seja, nos é anunciado um fato, dentro do passado, que ainda vai acontecer. Vejamos:

So she vanquished them, horse and foot, just as she had vanquished their fathers thirty years before about the smell. That was two years after her father's death and a short time after her sweetheart, the one we believed would marry her, had deserted her. After her father's death she went out very little; after her sweetheart went away, people hardly saw her at all.

O suspense cresce; não sabemos que cheiro é esse; quem é o namorado que a abandonará; enfim, encontramos-nos no meio dos fatos. Acontece, logo após, um jogo de falas sobrepostas, dos cidadãos reclamando com o juiz a respeito do cheiro. Alguns homens decidem invadir o terreno da casa e jogar cal em partes do terreno. É nesse momento, então, que temos uma imagem emblemática do conto, que guarda, como uma espécie de caixa de joias, a grande revelação do final: “a window that had been dark was lighted and Miss Emily sat in it, the light behind her, and her upright torso motionless as that of an idol.” Digna de filmes de terror, essa imagem potencializa o suspense e mistério que Emily encerra; continuamos sem saber de nada, de onde vem o cheiro; sabemos, apenas, que duas semanas depois o odor sumiu.

Temos, então, um jogo de cenas indiretas onde nos é dito sobre a morte de seu pai; descobrimos que ela guardou o cadáver de seu progenitor por três dias, e só então decidiu ceder o defunto para o enterro, já em estado de decomposição. Esse acontecimento funciona como uma potencialidade (no sentido aristotélico) que desabrochará na revelação final do conto; além disso, também possui a função de fechar uma das pontas anunciadas no início do capítulo, que é a morte do pai. Falta, apenas, o caso amoroso com o homem que supostamente abandonou-a. No entanto, um leitor desatento pode acreditar que a causa do cheiro era seu pai, mas não. Pois, já nos foi anunciado, na abertura da segunda parte, que o incidente do “cheiro” aconteceu dois anos após a morte de seu pai. O que temos aqui é uma técnica de paralelismo: vemos uma ação que vai acontecer, de modo indireto, por meio uma ação semelhante em um contexto diferente. Em nosso caso, a ação de Emily conservando cadáveres.

A terceira parte abre com um corte de tempo, um avanço não delimitado – podendo ser considerado um dos tempos mortos da narrativa – até chegarmos diretamente ao ponto que

foi apresentado na parte anterior: o caso amoroso de Emily. À primeira vista, os cidadãos ficam chocados pelo fato de Homer Barron ser do norte, e Emily passar as tardes passeando de carroça pelas ruas com ele. As cenas indiretas seguem-se umas às outras, guiadas pelo olhar coletivo dos cidadãos que, escondidos em suas cortinas dentro de casa, encaram a passagem do casal; suas vozes maledicentes tecem a narrativa nesse ponto: “This behind their hands; rustling of craned silk and satin behind jalousies closed upon the sun of Sunday afternoon as the thin, swift clop-clop-clop of the matched team passed [...]”.

Um ano depois, ocorre o incidente que deixa todos apreensivos: Emily compra arsênico (o veneno literário por excelência, cf. Madame Bovary). A tensão aumenta exponencialmente, pois todos, até mesmo os leitores, acreditam que Emily cometerá suicídio. A quarta parte começa justamente na incerteza de sua morte; mas nada acontece. As cenas indiretas surgem, seguindo-se; a relação entre Emily e Homer desenvolve-se; acredita-se que vão casar. Nada mais justo do que a noiva comprar presentes de núpcias ao marido. Tem-se, então, um ponto importantíssimo na narrativa:

We learned that Miss Emily had been to the jeweler's and ordered a *man's toilet set in silver*, with the letters H. B. on each piece.

Two days later we learned that she had bought a complete outfit of men's clothing, including a *nightshirt* [...] (grifo nosso)

Esses objetos, aparentemente sem duplo significado, farão parte do ponto crucial da narrativa: o reconhecimento (Aristóteles). Isto é, o ponto em que todas as linhas dessa complexa trama se encontrarão. E esse reconhecimento se dará, dentre muitas coisas, por meio dos objetos citados no trecho acima – a essa técnica também chamamos “Arma de Tchékhov”.

Temos, então, novos cortes temporais, até que chegamos no momento anunciado na abertura da segunda parte, o suposto abandono do namorado de Emily:

[...] Homer Barron was back in town. A neighbor saw the Negro man admit him at the kitchen door at dusk one evening.

And that was the last we saw of Homer Barron. And of Miss Emily for some time. The Negro man went in and out with the market basket, but the front door remained closed.

Now and then we would see her at a window for a moment, as the men did that night when they sprinkled the lime, but for almost six months she did not appear on the streets.

O que num primeiro momento parece a conclusão de uma ponta solta é, na verdade, um elemento que torna tudo ainda mais obscuro e cheio de mistério: ninguém vê Homer saindo da casa, apenas entrando. Os cidadãos pressupõem que ele abandonou-a, mas somente no final da narrativa compreenderemos o que houve; o leitor encontra-se agora duvidando do que o narrador, na voz coletiva dos cidadãos, disse. O suspense não para de crescer. Para sentirmo-nos mais perdidos, temos um corte de tempo indeterminado, até Emily surgir novamente, mais velha, agora fisicamente parecida com a Emily que vimos na primeira parte:

When we next saw Miss Emily, she had grown fat and her hair was turning gray. During the next few years it grew grayer and grayer until it attained an even pepper-and-salt iron-gray, when it ceased turning. Up to the day of her death at seventy-four it was still that vigorous iron-gray, like the hair of an active man.

No meio desse perfil físico, temos um elemento que, à primeira vista, parece desimportante, mas que será crucial ao desfecho: o cabelo grisalho de Emily, cujo tom cinzento de metal chama a atenção e que será a grande marca de sua presença na última linha da narrativa.

Após isso, sucede-se um encadeado de cenas indiretas com cortes temporais; todos os acontecimentos importantes já se deram; agora tem-se o peso do tempo agindo sob Emily; sua imagem apaga-se cada vez mais, as elipses escondem-na e o tempo passa em andamento rápido. Tudo isso causa o efeito de isolamento que a mulher se autoimpôs e que vimos na abertura da narrativa, ao sabermos que ninguém entrava em sua casa há dez anos. No entanto, no meio dessas elipses em cenas indiretas, a imagem de Emily na janela aparece mais uma vez, escondida em sombras:

Now and then we would see her in one of the downstairs windows: she had evidently shut up the top floor of the house like the carven torso of an idol in a niche, looking or not looking at us, we could never tell which. Thus she passed from generation to generation: dear, inescapable, impervious, tranquil, and perverse.

O peso do tempo é criado; anos passam-se em poucas linhas; Faulkner utiliza-se dos tempos mortos para, por meio de um uso sutil de cortes e elipses, criar o efeito de décadas e décadas de enclausuramento de nossa protagonista. O leitor acredita que a tensão e suspenses desenvolvidos não terão um desfecho. Até que, no próximo parágrafo, ela morre: “And so she died.” Entre um parágrafo e outro, há um elemento escondido: o câmbio do ponto de vista

temporal. É nesse pulo de uma linha para outra que voltamos diretamente à abertura da narrativa, o tempo presente, quando Emily já está morta e acontecerá seu funeral.

A quinta – e última – parte acontece inteira no tempo presente da narrativa, cronologicamente dando sequência direta ao parágrafo de abertura: o funeral. Todos entram em sua casa mofada e úmida; Emily é enterrada no cemitério dos cedros. Então, eles decidem entrar no canto mais obscuro da casa, o andar superior. É o momento do grande desfecho, onde todo o suspense e tensão reaparecem para serem resolvidos: os homens arrombam a porta e o andamento da narrativa se faz lentíssimo, no mesmo ritmo em que a poeira espalha-se pelo cômodo morto, letárgico. Todos os elementos antes dispostos – o cheiro ruim, o fechamento do andar superior, o sumiço de Homer Barron, a toilette, a camisola, o enclausuramento de Emily – encontram-se, em uníssono, para concluir a narrativa:

A thin, acrid pall as of the tomb seemed to lie everywhere upon this room decked and furnished as for a bridal: upon the valance curtains of faded rose color, upon the rose-shaded lights, upon the dressing table, upon the delicate array of crystal and the man's toilet things backed with tarnished silver, silver so tarnished that the monogram was obscured. Among them lay a collar and tie, as if they had just been removed, which, lifted, left upon the surface a pale crescent in the dust. Upon a chair hung the suit, carefully folded; beneath it the two mute shoes and the discarded socks.

The man himself lay in the bed.

For a long while we just stood there, looking down at the profound and fleshless grin. The body had apparently once lain in the attitude of an embrace, but now the long sleep that outlasts love, that conquers even the grimace of love, had cuckolded him. What was left of him, rotted beneath what was left of the nightshirt, had become inextricable from the bed in which he lay; and upon him and upon the pillow beside him lay that even coating of the patient and biding dust.

O ritmo é lento, pausado; vemos todo o ambiente pelo olhar dos homens que acabaram de entrar, que olham tudo sem acreditar no que veem, estarecidos; passeamos lentamente, seguindo o rastro da poeira, detendo-nos nos detalhes; até chegarmos à imagem crucial, tão importante que nos é mostrada em parágrafo único: o morto deitado na cama. Emily conservara o cadáver de seu amado, após matá-lo envenenado, da mesma forma que conservou o cadáver de seu pai por três dias; no entanto, após o corpo entrar em decomposição, o cheiro espalhou-se e, para que pudesse disfarçá-lo, fechou completamente o andar superior da casa. Mas para além disso, ainda nos espera o clímax do desfecho: “Then we noticed that in the second pillow was the indentation of a head. One of us lifted something from it, and leaning forward, that faint and invisible dust dry and acrid in the nostrils, we saw a long strand of iron-gray hair.”

Emily não apenas conservou o cadáver de seu amado, como também deitou-se ao seu lado, feito marido e mulher que deitam-se juntos para descansar após um longo dia.

A Polifonia da Prismatização

Como tudo isto foi feito? Perguntamo-nos, após a leitura do texto, sentindo-nos incompreensivelmente aterrorizados após a catarse.

Para compreender como ocorre o efeito macro do conto, devemos pensar na sua montagem.

Toda a narrativa é tecida a partir da voz de um narrador coletivo. O narrador fala em “nós”, na primeira pessoa do plural, representando um grupo indistinto de cidadãos vizinhos da senhorita Emily. Nós, leitores, acompanhamos a narrativa pela ótica deles; em momento algum temos o ponto de vista de Emily, não nos aproximamos de sua psique, não sabemos o que ela pensa ou sente: sabemos apenas o que ela faz.

A essa técnica de mostrar o personagem indiretamente, pelo olhar de outros personagens, chamamos de Iluminação, catalogada por Henry James. James dá esse nome pois faz analogia a um objeto (personagem) que está na escuridão e necessita de luz; no entanto, o feixe de luz expande-se em uma direção apenas; logo, o objeto é iluminado por partes, há um lado visto e um lado obscuro.

O que acontece no conto de Faulkner é a abundância de iluminação: o narrador, sendo coletivo, transita pelas vozes inominadas de diversos personagens que – em falta de termo melhor – nos contam “fococas” da vida de Emily. Percebemos, então, que o objeto principal do conto, a unidade dramática, é a nossa personagem recém-morta. É ela quem dá coesão lógica a todos os fatos apresentados; por isso o conflito não nos é ilustrado logo no primeiro capítulo: acreditamos que a trama girará em torno da questão dos impostos, mas esse fato serve apenas para jogar luz à nossa protagonista. O conto não será sobre uma senhora que não paga impostos; mas sim sobre a vida inteira dessa senhora, tão enigmática e fascinante.

Essa multiplicidade de vozes que se dissolvem e misturam-se num único narrador plural representado pela pessoa “nós” joga feixes de luz em Emily de diversas perspectivas diferentes, causando até mesmo confusão no leitor, por exemplo quando nos diz que o namorado, Homer Barron, a abandonou, sendo que ninguém viu ele ir embora.

A polifonia de nosso narrador plural também dispõem os meios para a estrutura temporal flexível, possibilitando, assim, que as vozes utilizem-se de analepses dentro de analepses e até mesmo, num ponto já destacado acima, uma prolepse.

A estrutura temporal cria diferentes “possibilidades de emoção estética” (Carrero). O fato de já sabermos desde a primeira linha que nossa protagonista está morta estimula uma espécie de ansiedade: queremos saber como ela morreu. Além disso, a dispersão dos fatos principais, intercalados com momentos mais leves, de atmosfera e tempos mortos, ajuda a esconder a revelação no final do conto; se tudo fosse apresentado em ordem cronológica, o mistério do andar superior poderia tornar-se previsível. No entanto, com a montagem de Faulkner, não-linear, perdemos-nos na cronologia dos fatos, não nos é permitido fazer associações diretas entre uma ação e outra; conservando a revelação para o último momento.

Vejam os fatos principais são dispersados de nós por meio da montagem. Para isso, recorreremos a uma técnica de roteiro muito comum no cinema: a escaleta. Vamos comparar o seguinte: sequência cronológica dos fatos e a montagem embaralhada do tempo na narrativa:

Montagem narrativa (seguindo as partes)	Ordem cronológica dos acontecimentos
<p>I – Morte de Emily e seu funeral; isenção do pagamento de impostos; intendentess municipais vão à casa dela, para cobrar; ela permanece intransigente.</p> <p>II – Comenta-se sobre a morte do pai e o abandono do namorado; incidente do cheiro; Emily completa trinta anos solteira; o pai morre; ela conserva seu cadáver até que deixa enterrarem-no.</p> <p>III – Fica doente; a cidade firma o contrato da pavimentação das calçadas; entra em cena seu futuro interessado amoroso, Homer Barron; os cidadãos avistam os dois passeando de carroça; ela compra arsênico.</p> <p>IV – Acham que ela vai se matar; lembram de quando acreditavam que se casaria; seus parentes vêm à cidade;</p>	<p>1 – Emily chega aos trinta anos solteira; seu pai morre; ela conserva o corpo.</p> <p>2 – A cidade firma o contrato da pavimentação das calçadas; Emily, de cabelo cortado, conhece Homer Barron e passeiam pela cidade; os cidadãos indignam-se com aquilo, começam a dizer “Pobre Emily”; chamam um pastor e os parentes dela; cria-se a expectativa de que vão se casar.</p> <p>3 – Emily compra a toilette masculina; eles têm certeza de que estão casados; Homer some após terminar o calçamento das ruas; um ano após terem começado a dizer “Pobre Emily”, ela compra o arsênico e acreditam que vai se matar; Homer volta à cidade e é visto</p>

<p>Emily compra o toilette masculino; Homer visita-a e é visto pela última vez; ela some por seis meses; é vista novamente já de cabelo grisalho; nessa época, se vê dispensada do pagamento de impostos; o tempo passa, surgem novas gerações; às vezes, veem-na debruçada na janela; ela morre.</p> <p>V – Acontece o funeral de Emily; as pessoas entram em sua casa; ela é enterrada; os homens decidem entrar no andar superior; descobrem o morto na cama, e ao seu lado o fio de cabelo grisalho.</p>	<p>pela última vez, acreditam que abandonou-a.</p> <p>4 – Logo em seguida ao abandono – dois anos após a morte do pai – ocorre o incidente do “cheiro”; às vezes ela é vista na janela; ela some por seis meses; quando aparece novamente, está gorda e com o cabelo grisalho, na sua cor definitiva; na faixa dos quarenta anos, ela dá aulas de pintura em porcelana, o ano é 1894 e o Coronel Sartoris a isenta de pagar impostos; passam-se mais ou menos dez anos, ela deixa de ensinar pintura, surge uma nova geração de intendentess municipais; eles mandam a carta cobrando os impostos; ela ignora; eles vão à casa dela, para cobrar; ela permanece intransigente (isso acontece trinta anos depois do incidente do “cheiro”).</p> <p>5 – Dez anos se passam, ninguém entra na casa de Emily; os cidadãos veem apenas o negro que trabalha lá; às vezes ela surge na janela; e então Emily morre, aos 74 anos, aproximadamente em 1928; as primas vêm, acontece o funeral; os homens entram no andar superior e encontram o morto.</p>
--	--

Percebemos, então, que a narrativa dura quarenta e quatro anos, desde a época em que Emily chega aos trinta solteira até sua morte, aos setenta e quatro. No entanto, os fatos não se dão de maneira cronológica: tudo embaralha-se, na função de esconder o mistério principal da personagem: ela matou Homer Barron com arsênico, após ser rejeitada por ele, e escondeu o

cadáver por décadas no andar superior da casa; nos primeiros dias, como o corpo em decomposição provocou um cheiro muito forte, ela fechou completamente o andar superior.

Ora, com a revelação final – sendo Emily nosso objeto de iluminação – compreendemos que ela não é uma simples forma de duas dimensões, mas sim uma figura complexa, ambígua, impossível de se aproximar intimamente; um prisma de três dimensões. E, quando se joga um foco de luz em um prisma, tem-se o maravilhoso espetáculo da prismaticização: o feixe divide-se em inúmeros outros feixes, de diversas cores, projetando-se em várias direções pelo espaço. Quando vemos Emily agindo ao longo do conto, nossas expectativas projetam-se em diferentes direções, possibilidades; interpretamos suas ações de diversas formas: ora acreditamos que ela é má; ora que é uma pobre coitada; temos certeza de que vai cometer suicídio; ou casar-se; ou que enlouqueceu. Tudo isso porque não temos acesso aos seus pensamentos e sentimentos, mas apenas às suas ações, vistas por olhos externos, passíveis de sofrerem múltiplas interpretações até mesmo pelos próprios cidadãos que narram.

Conclusões

Acredito ter sido exitoso ao mostrar, neste estudo, as verdadeiras linhas que compõem o complexo bordado que é o conto *A rose for Emily*. Nossa pretensão, de forma alguma, é catalogar todas os elementos constituintes do texto literário. Temos plena consciência de que muitos fatores foram deixados de lado, a saber: a temática do conflito de gerações; o passado contra o presente no *ethos* da sociedade sulista; interpretações psicanalíticas sobre Emily e sua relação com o pai; etc. Sabemos que todo grande texto literário é inesgotável e polissêmico.

Mostramos como o suspense na narrativa é criado desde pequenos elementos mostrados – análise de trechos específicos – até a revelação do mistério final – análise da montagem – que está presente em toda a narrativa, mas de modo escondido, para enganar o leitor.

Partimos do micro para o macro, na tentativa de compreender o ritmo geral da narrativa, como a tensão cresce aos poucos e as emoções acumulam-se para serem resolvidas em uníssono na última parte.

Além disso, refletimos sobre como a forma que os fatos são apresentados é importante, pois cria diferentes possibilidades de sentimentos, e chegamos à conclusão de que não apenas os acontecimentos em si são importantes, mas acima de tudo a maneira como são apresentados ao leitor também influencia diretamente no sentimento causado. Ou seja, a maior conclusão que podemos ter deste estudo é a de que para a literatura não importa o enredo, mas sim a composição do texto.

Referências

CARRERO, Raimundo. **A preparação do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CANTARELLI, Paulo. “Confissões de um contista” in **Recifenses**. Itabuna: Mondrongo, 2019.

FAULKNER, William. **Collected Stories**. New York: Vintage International; Reissue, 1995 (Ebook)

LLOSA, Mario Vargas. **Cartas a un joven novelista**. Debolsillo: Lima, 2015