



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LEILA DE ALMEIDA BARROS

**DARL, O HOMEM DE GÊNIO EM FAULKNER**

---

Londrina  
2014

LEILA DE ALMEIDA BARROS

**DARL, O HOMEM DE GÊNIO EM FAULKNER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientador: Profa. Dra. Ângela Lamas Rodrigues

Londrina  
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

|      |  |
|------|--|
| B277 | <p>Barros, Leila de Almeida.<br/>Darl, o homem de gênio em Faulkner/ Leila de Almeida Barros. –<br/>Londrina, 2014.<br/>123 f.: il.</p> <p>Orientador: Ângela Lamas Rodrigues.<br/>Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de<br/>Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-<br/>Graduação em Letras, 2014.<br/>Inclui bibliografia</p> <p>1. Faulkner, William, – 1897-1962 – Teses. 2. Literatura americana –<br/>História e crítica – Teses. 3. Modernismo (Literatura) – Estados Unidos –<br/>Teses. 4. Contemplação – Teses. 5. Literatura e filosofia – Teses. I.<br/>Rodrigues, Ângela Lamas. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro<br/>de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.<br/>III. Título.</p> <p>CDU 820(73).09</p> |
|------|--|

LEILA DE ALMEIDA BARROS

**DARL, O HOMEM DE GÊNIO EM FAULKNER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora. Profa. Dra. Ângela Lamas  
Rodrigues  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Alba Krishna Doban Feldman  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Luciana Brito  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 08 de agosto de 2014

*Dedico este trabalho aos meus pais, Silvana e Valter.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Ângela Lamas Rodrigues, que não só compartilhou comigo todo seu conhecimento, mas também foi responsável por despertar em mim o amor pela literatura desde a graduação. Agradeço pela paciência, pelo cuidado, pela confiança e pelo carinho.

Ao meu co-orientador, José Fernandes Weber, sem o qual não teria sido possível desenvolver este trabalho no que diz respeito à filosofia schopenhaueriana. Pela simplicidade e atenção aos detalhes, muito obrigada.

Aos meus amigos, sempre compreensivos e queridos, em especial Ana Gabriela, Julio e Renan – partes indispensáveis de mim.

Ao meu cachorro, Platão, companheiro fiel nas horas de dissertação.

Ao CNPq, que me proporcionou uma bolsa de estudos a qual foi essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

*When a true genius appears in the world, you  
may know him by the sign that the dunces are  
all in confederacy against him.*

*Jonathan Swift*

BARROS, Leila de Almeida. **Darl, o homem de gênio em Faulkner**. 2014. 123 f. Dissertação (Pós-Graduação em Letras – Estudo Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

## RESUMO

Considerada pela crítica uma das mais enigmáticas criações de William Faulkner, a personagem Darl Bundren, de *As I Lay Dying* (1930), é aqui analisada à luz do pensamento do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, principalmente no que diz respeito à noção do homem de gênio, conforme apresentado no terceiro livro de *O Mundo como Vontade e como Representação* (1819). Em *As I Lay Dying*, o autor leva ao extremo suas experimentações ficcionais por meio de 59 monólogos de quinze narradores que se revezam para contar a jornada da família Bundren, da qual participam direta ou indiretamente. Em uma carroça, a família de pequenos agricultores transporta o cadáver de sua matriarca até Jefferson, a capital do condado imaginário Yoknapatawpha, a fim de cumprir a promessa de enterrá-la junto ao restante de seus familiares. Mais adiante, nota-se que aquilo que se poderia chamar de uma verdadeira odisseia não é concluída pela maior parte dos Bundrens por honra à memória da mãe, mas sim por suas ambições pessoais. Enquanto os demais Bundrens, em termos schopenhauerianos, permanecem presos ao mundo do conceito e da abstração, Darl parece contemplar nesses mesmos objetos a sua verdade, desprezando uma reflexão superficial sobre a utilidade que teriam no mundo fenomênico. Dessa forma, a personagem seria como o homem de gênio, o “puro sujeito que conhece” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254), o único que possui uma sensibilidade artística e que se entrega à seu trágico destino porque o mundo à que sua família se confina “não é o seu mundo” (FAULKNER, 2002, p. 223). A fim de fazer essa aproximação entre o pensamento schopenhaueriano e o herói faulkneriano, esta dissertação se divide em quatro capítulos. O capítulo introdutório discutirá brevemente o movimento modernista americano, seu contexto histórico, os problemas nele tratados, além de sua diversidade de temas. Além disso, discute-se o contexto de produção de Faulkner, com uma extensa revisão bibliográfica sobre as especificidades de sua obra e suas principais preocupações literárias. Uma revisão bibliográfica da fortuna crítica de *As I Lay Dying* é apresentada no primeiro capítulo. No segundo, apresenta-se um delineamento de *O Mundo* para que se faça melhor compreender a teoria do homem de gênio. Aqui, buscar-se-á ainda aproximar a filosofia schopenhaueriana à obra de Faulkner, a partir da discussão de trabalhos que lograram unir uma ou outra de suas preocupações estéticas às premissas do filósofo de Frankfurt. Por fim, no terceiro capítulo, será realizada a análise do romance a partir da noção schopenhaueriana do homem de gênio.

**Palavras-chave:** Modernismo norte-americano. *As I lay dying*. O mundo como vontade e como representação. Contemplação. Sensibilidade artística.

BARROS, Leila de Almeida. **Darl, the genius in Faulkner**. 2014. 123 p. Dissertação (Pós-Graduação em Letras – Estudo Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

## ABSTRACT

Considered by critics as one of the most enigmatic creations of William Faulkner, the character Darl Bundren in *As I Lay Dying* (1930) is here examined in the light of the thought of the German philosopher Arthur Schopenhauer, especially with regard to the notion of the genius as presented in the third book of *The World as Will and Representation* (1819). In *As I Lay Dying*, the author takes to the extreme his fictional experimentations through 59 monologues of fifteen narrators who take turns to tell the journey of the Bundren family, in which they participate directly or indirectly. In a wagon, the family of small farmers carries the corpse of their matriarch to Jefferson, the capital of the fictional Yoknapatawpha County, in order to fulfill the promise to bury her with the rest of her family. Later on, it is observed that what might be called a genuine odyssey is not finished by most of the Bundrens for honor of the memory of the mother, but because of their personal ambitions. While the other Bundrens, in schopenhauerian terms, remain trapped in the world of concept and abstraction, Darl contemplates the same objects for their truth, disregarding the superficial reflection on the utility that they would have in the phenomenal world. Thus, the character could be compared to the genius, the “pure subject of knowing” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254), the only one who has an artistic sensibility and surrenders to his tragic destiny because the world to which his family is confined “is not his world” (FAULKNER, 2002, p. 223). In order to make this approximation between Schopenhauer's thought and the Faulknerian hero, this dissertation is divided into four chapters. The introductory chapter briefly discusses the American modernist movement, its historical context, the problems addressed in it, and its diversity of themes. In addition, it discusses Faulkner's context of production, with an extensive literature review on the specificities of his work and his main literary concerns. A literature review of *As I Lay Dying* is offered in the first chapter. In the second one, a description of *The World* is presented in order to better understand the theory of the genius. Here, the objective is also to connect Schopenhauer's philosophy to the work of Faulkner through the discussion of works that have managed to intersect one or another of his aesthetic concerns to the premises of the Frankfurt philosopher. Finally, in the third chapter, an analysis of the novel from the schopenhauerian notion of the genius is performed.

**Key words:** American modernism. *As I lay dying*. *The world as will and representation*. Contemplation. Artistic sensibility.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 9   |
| 1.1 “E ENTÃO O SÉCULO XX CHEGOU”: O MODERNISMO EM SOLO NORTE-AMERICANO .....             | 9   |
| 1.2 Os “FUGITIVOS” E A NOVA PROSA DO SUL .....   | 14  |
| 1.3 WILLIAM FAULKNER E A UNIVERSALIZAÇÃO DA TRADIÇÃO SULISTA .....                       | 18  |
| 1.4 TÉCNICAS, TEMAS E PREOCUPAÇÕES: ALGUMAS ESPECIFICIDADES DA FICÇÃO FAULKNERIANA ..... | 24  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO 1: AS / LAY DYING: ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA</b> .....                     | 37  |
| 2.1 ENREDO, TEMPO E ESPAÇO .....   | 37  |
| 2.2 PERSONAGENS E NARRAÇÃO .....   | 47  |
| 2.2.1 Vardaman .....   | 51  |
| 2.2.2 Cash .....   | 55  |
| 2.3 POSSÍVEIS TEMAS .....  | 60  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO 2: FAULKNER E A FILOSOFIA SCHOPENHAUERIANA</b> .....                         | 67  |
| 3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE <i>O MUNDO COMO VONTADE E COMO REPRESENTAÇÃO</i> .....   | 67  |
| 3.1.1 Primeiro Livro .....   | 70  |
| 3.1.2 Segundo Livro .....  | 71  |
| 3.1.3 Terceiro Livro .....   | 76  |
| 3.1.4 Quarto Livro .....   | 84  |
| 3.2 INTERLOCUÇÕES ENTRE FAULKNER E SCHOPENHAUER .....                                    | 87  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO 3: DARL E O HOMEM DE GÊNIO: APROXIMAÇÕES</b> .....                           | 91  |
| 4.1 DARL SOB MÚLTIPLOS OLHARES .....   | 91  |
| 4.2 DARL: CLARIVIDÊNCIA E INTUIÇÃO .....   | 102 |
| 4.3 DARL: GENIALIDADE E LOUCURA .....  | 112 |
| <br>   |     |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | 115 |
| <br>   |     |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 119 |

## INTRODUÇÃO

### 1.1 “E ENTÃO O SÉCULO XX CHEGOU”: O MODERNISMO EM SOLO NORTE-AMERICANO

O início do século XX e do movimento modernista nos Estados Unidos e na Europa são marcados por uma perda metafísica, teológica e estética que alteram fundamentalmente não apenas a forma como o indivíduo se vê e se relaciona com o outro, mas todas as esferas do saber até então consolidadas (RASCHKE, 2004, p. 100). Para o escritor irlandês William Butler Yeats, este é um momento histórico em que se perde a coerência e a possibilidade de entendimento do mundo. Assim, diz o poeta em seu “A Segunda Vinda”: “As coisas vão abaixo; o centro cede/Mera anarquia é solta sobre o mundo” (YEATS, 1957, p. 401, tradução nossa)<sup>1</sup>. É a queda de uma antiga ordem e o início de uma era de incertezas<sup>2</sup>. Debrah Raschke (2004, p. 102-103) ressalta que as mudanças ocorridas no final do século XIX tiveram contribuições marcantes para a incerteza que caracteriza os primeiros anos do século seguinte.

A começar, a Guerra Civil nos EUA e a derrota do Sul em 1865, além das inúmeras revoluções que ocorriam na Europa no mesmo período, alteram radicalmente os poderes político e econômico do país. A revolução industrial traz uma proliferação assustadora de fábricas e o início da produção em massa levaria Karl Marx a apontar para a alienação do trabalhador em relação a seu trabalho e para a necessidade da revolução do proletariado. A construção de estradas e o início da produção de automóveis, bem como outros avanços técnico-científicos engendrados pela mão do homem, aumentam a velocidade tanto da locomoção quanto da comunicação. Com a publicação de *O Mundo como Vontade e como Representação* (1819), Arthur Schopenhauer introduz um novo modo de se pensar o humano, não mais compreendido como um ente racional, mas como um ente volitivo que é na verdade guiado pela faculdade da intuição. Sigmund Freud e a descoberta do inconsciente alteram a ideia segura de que os indivíduos possam ter pleno

---

<sup>1</sup> Things fall apart, the centre cannot hold/Mere anarchy is loosed upon the world (YEATS, 1957, p. 401).

<sup>2</sup> É importante ressaltar que muitos autores modernistas propõem soluções particulares e específicas para essa perda, de modo a oferecer possibilidades de redenção para seu presente. T.S. Eliot escolhe pela volta a uma certa tradição, já que o trabalho de um poeta só possuiria significação com relação ao de seus antecessores. Enquanto isso, Robert Frost mantém o foco de sua poesia na natureza e o próprio Yeats propõe a valorização da mitologia e folclore irlandeses que se apagavam do imaginário de seu povo com o advento da nova era.

controle de si e de suas consciências. *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, põe em cheque crenças religiosas sobre a origem do mundo, enquanto Friedrich Nietzsche declara em *Assim falou Zaratustra* a morte de Deus. A teoria da relatividade, de Albert Einstein, contradiz e altera antigas crenças sobre o universo. Por fim, as descobertas saussurianas sobre a arbitrariedade dos signos linguísticos fazem com que “origem/verdade não possam ser inequivocamente igualadas à palavra” (RASCHKE, 2004, p. 104, tradução nossa).

De acordo com o crítico William Thorp (1965, p. 41), ‘novo’ é palavra adequada para definir a literatura que se passa a produzir como resultado desses acontecimentos, “a nova poesia, o novo romance, a nova dramaturgia – e por todo canto havia regozijo porque com essa nova literatura a cultura americana tinha, finalmente, atingido sua maturidade”. É o fim da idade da inocência (The Age of Innocence) e do puritanismo que persistia mesmo nas obras de escritores realistas americanos, embora os trabalhos dos últimos naturalistas como Theodore Dreiser já apontassem para a decadência dos valores morais, éticos e religiosos daquela sociedade. De acordo com Malcolm Bradbury e Richard Ruland (1991, p. 248, tradução nossa), “seu *Sister Carrie* anunciava o novo século como uma era de forças materiais controladoras em que os antigos códigos morais eram, na melhor das hipóteses, irrelevantes”.

No sul, também, a ficção de Ellen Glasgow já registrava o colapso das grandes elites após a Guerra Civil. A Reconstrução, uma tentativa de oferecer cidadania aos antigos escravos para reformar a vida de uma sociedade em transição da escravidão para o trabalho livre, marca o início de um novo período para a região. Com seus temas, Glasgow abria as portas para o que mais tarde seria chamado de “Renascimento Sulista”, “um grande crescimento da prosa e poesia sulistas, que se desenvolveriam por meio de autores como William Faulkner e Robert Penn Warren, Carson McCullers, Eudora Welty e Flannery O’Connor” (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 246, tradução nossa).

O advento do movimento modernista não deve ser entendido, portanto, como uma consequência advinda apenas da virada do século e de seus primeiros contratemplos, a julgar pelos acontecimentos históricos que marcaram as últimas décadas do século XIX e a produção literária de autores como Dreiser e Glasgow, que já apontavam para o “novo” de que fala William Thorp. Ainda segundo o crítico, quando se trata do estudo do movimento modernista americano, há que se

levar em conta as modificações por que passa aquela sociedade e sua literatura depois de duas guerras mundiais – intercaladas pela Depressão de 1929 – que alteram completamente sua história e seus valores.

Os primeiros modernistas americanos como Gertrude Stein, Ezra Pound e T.S. Eliot, influenciados pelos movimentos artísticos europeus como o imagismo, o surrealismo e o cubismo, que alteraram profundamente a forma de o artista ver e se relacionar com a abstrata e distorcida realidade à sua volta, começam a experimentar com a linguagem e com as técnicas narrativas. Em um tempo em que a realidade se fragmenta, também concepções até então consagradas da figura do narrador e tempo e espaço narrativos caem por terra.

Anatol Rosenfeld em seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” parte de algumas hipóteses para analisar como a nova visão do homem e de sua consciência altera as artes como um todo. Tendo em mente que um *Zeitgeist* une as diferentes esferas da sociedade – como ciência, arte e filosofia – com certo “espírito e sentimento de vida” comum a todas elas, Rosenfeld (2006, p. 75) chama a atenção para a importância do fenômeno da “desrealização” que se observa nas correntes artísticas do expressionismo, do surrealismo e do cubismo. A partir do momento em que a pintura deixa de ser mimética e recusa-se a reproduzir fielmente uma realidade empírica, ela “se confessa plano de tela coberto de cores, em vez de simular o espaço tridimensional” (ROSENFELD, 2006, p. 79). Na esteira desse processo, o ser humano passa a ser retratado de forma distinta. No cubismo ele é dissociado ou reduzido; no expressionismo ele é deformado; no não-figurativismo ele é completamente eliminado. Tem-se, nesses contextos, uma problematização da visão antropocêntrica do mundo, em que o homem pode conhecer e dominar a natureza e os fenômenos psíquicos, sociais e culturais por meio de sua consciência:

Na filosofia ocidental, esta constituição do mundo a partir da consciência humana surge pela primeira vez com os sofistas: “O homem é a medida de todas as coisas” (Protágoras). A visão perspectivica ressurgiu depois na filosofia pós-renascentista com Descartes que pelo menos parte do *cogito*, supondo como única certeza inabalável a do eu existente. [...] E encontrou sua expressão máxima em Kant que projeta o mundo dos ‘fenômenos’ – isto é, o mundo como nos aparece, único a que teríamos acesso – a partir da consciência (ROSENFELD, 2006, p. 78).

O modernismo revela, assim, não apenas a precariedade do homem diante de um mundo impossível de ser apreendido, mas também como as categorias de tempo, espaço e causalidade, meios antes utilizados por ele para impor uma ordem à sua realidade, são abaladas nas diversas esferas de conhecimento. Por isso Raschke é tão enfática com relação ao fato de o movimento modernista emergir das entranhas de uma perda epistemológica. E é com base nesse *Zeitgeist* de que fala Rosenfeld que o crítico estabelece mais uma hipótese: a de que as alterações ocorridas na pintura moderna podem ser aplicadas ao romance. Nesse sentido, a abolição espaço-ilusão da pintura equivaleria à abolição da ordem cronológica no romance e, da mesma forma que a figura humana se dissolve nas obras cubistas ou expressionistas, também a personagem perde seus contornos nítidos. Vê-se desaparecer, ainda, a figura do narrador onisciente, aquele que controla o desenrolar da narrativa e tudo sabe sobre a vida e o destino de seus personagens. Na remoção dessa figura intermediária,

a consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance (ROSENFELD, 2006, p. 84, grifo do autor).

Não só isso, quando desaparece a figura do narrador, a ordem das sentenças e a coerência estrutural por ele comandadas dão lugar às técnicas do fluxo de consciência e do monólogo interior.

Gertrude Stein foi uma das primeiras modernistas americanas a fazer experimentações com linguagem e estrutura romanescas a partir de um estilo de escrita próprio, conhecido por *continuous present*. “E então o século XX chegou”, diz a escritora, e a concepção de tempo que se formava ao seu redor era a de “um presente prolongado” (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 250-251). De acordo com Peter B. High (1986, p. 132), enquanto autores do século XIX ainda acreditavam no progresso da história, movendo-se sempre em direção a um fim, grande parte das obras modernistas vivem nesse “presente contínuo” de Stein. Recusa-se, portanto, o início, o meio e o fim das narrativas convencionais. Passado, presente e futuro se fundem, já que “a nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 2006, p. 82). Enquanto Stein, em Paris, fazia

experimentações com a dissolução da cronologia, do enredo e da personagem em sua ficção, T.S. Eliot e Ezra Pound buscavam uma revolução da poesia em Londres (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 259). Pound, influenciado pelo movimento imagista, revolucionou o fazer poético ao afirmar que “a boa poesia era aquela baseada em imagens (figuras de coisas sólidas e reais) ao invés de ideias” (HIGH, 1986, p. 134, tradução nossa), enquanto T.S. Eliot e seu *The Waste Land* tornar-se-iam símbolos do vazio espiritual do mundo pós-guerra:

Baseado no mito original de uma terra ressequida e estéril que espera pela intervenção do Rei Pescador, o poema lida ao mesmo tempo com a questão da crise histórica, espiritual, religiosa e psíquica (BRADBURY; RULAND, p. 265, tradução nossa).

Imagens de fragmentação, esterilidade, feridas e mesmo castração começam a invadir a ficção americana a partir, principalmente, da influência destes três modernistas. Mas a imagem de um mundo sórdido e cinzento, composto por indivíduos cheios de sonhos, embora perdidos num redemoinho de precariedades, aparece, também, em autores como F. Scott Fitzgerald, que resume as implicações dos novos tempos nas últimas linhas de *Este Lado do Paraíso* (1965, p. 275-276, grifo nosso):

Como num sonho infindável, aquilo prosseguia; o espírito do passado a meditar sobre uma nova geração, a juventude eleita de um mundo perturbado e impuro, ainda românticamente alimentado dos erros e dos sonhos já quase esquecidos de estadistas e poetas mortos. Ali estava uma nova geração a lançar os velhos brados, a aprender as velhas crenças, através dos devaneios de longos dias e noites – uma geração destinada, finalmente, a meter-se naquele sujo e cinzento torvelinho, impelida por amor e por orgulho; uma nova geração dedicada, mais do que a última, ao medo da pobreza e ao culto do êxito; *uma geração criada para encontrar todos os deuses mortos, todas as guerras terminadas, toda a fé no homem abalada.*<sup>3</sup>

É assim, também, que, no meio da atmosfera romântica e festiva de *The Great Gatsby* (1925), persiste a imagem obscura do Vale das Cinzas. Ele é a

---

<sup>3</sup> As an endless dream it went on; the spirit of the past brooding over a new generation, the chosen youth from the muddled, unchastened world, still fed romantically on the mistakes and half-forgotten dreams of dead statesmen and poets. Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a reverie of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; *grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken* (FITZGERALD, 2009, p. 265, grifo nosso).

própria “Terra Estéril” daquele que ficou conhecido como “o historiador da era do jazz” (THORP, 1965, p. 128), mas que parece ter compreendido como ninguém a degradação da vida americana que se esconde por detrás do mundo glamouroso em que vivem Gatsby e os frequentadores de suas festas.

Conhecida como “A Geração Perdida”, os escritores da década de 1920, como Fitzgerald, Ernest Hemingway, John Dos Passos e e.e. cummings, para citar apenas alguns:

expressaram seu desacordo com uma América materialista por meio da expatriação, do envolvimento em uma aventura estética experimental, da exploração de novas formas e participando da excitação do surrealismo e da revolução da palavra (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 319, tradução nossa).

Na década seguinte, contudo, com a queda da bolsa de Nova Iorque e a Depressão, a nação americana passa a ser dominada por forças econômicas e sociais que forçam seus escritores e intelectuais a se voltarem para sua própria história. Para Bradbury e Ruland (1991, p. 319), as opções oferecidas pela ideologia marxista e pelos “fugitivos” do sul do país foram duas soluções encontradas para lidar com tamanha crise.

## 1.2 Os “FUGITIVOS” E A NOVA PROSA DO SUL

Enquanto a literatura marxista dos anos de 1930 tinha um caráter liberal e depositava suas crenças no progresso, na ciência e em uma reforma humanitária da industrialização, os “fugitivos” – um grupo de poetas, escritores e críticos do sul do país, dentre eles Allen Tate, Robert Penn Warren e Donald Davidson – viam a ficção local como capaz de falar pelos desejos de toda a nação e acreditavam que a tendência esquerdista era uma ameaça à manutenção dos valores e da história de sua região. O grupo formou-se na Universidade de Vanderbilt, onde dezenove volumes da revista *The Fugitive* foram publicados de 1922 até 1925 (HOFFMAN, 1962, p. 173). É no ano de 1930, contudo, com a publicação de *I'll Take My Stand*, que a batalha do grupo contra as premissas de uma sociedade capitalista industrial é colocada pela primeira vez no papel de forma mais manifesta. Aqui, as falácias de uma conjuntura em que a arte e a religião, por exemplo, já não podem existir como antes são abertamente criticadas.

Para compreender as especificidades da ficção sulista americana, há que se levar em conta o peso que o passado da Guerra Civil (1861-1865) tem para essa região. Derrotada pelos estados do norte, a antiga sociedade aristocrata e escravocrata teve de se acostumar às invasões cada vez mais pungentes da sociedade industrial nortista que acabou por enfraquecer o poder de boa parte das antigas propriedades rurais e criou uma nova ordem social composta agora por poucos ricos aristocratas; uma classe média decadente; vendedores e outros profissionais liberais; os brancos pobres e os chamados *white trash*; e os negros que, em sua maioria, mesmo libertos, continuaram a trabalhar nas grandes plantações ou nas casas de famílias de classe média.

É nesse contexto que surgem os “fugitivos”, buscando escapar de uma nova conjuntura que tomava contornos dramáticos nas primeiras décadas do século XX. Para Thorp (1965, p. 256), “se os romancistas sulistas modernos evitaram as cidades e fábricas, especializaram-se tão detalhadamente em certos outros assuntos”, como a história de sua região. Por isso, “na moderna ficção do sul, é raro encontrarmos um homem que não carregue o passado consigo”. O sul dos filhos de uma sociedade que já fora extinta, cujos valores já não se fazem valer:

era uma cultura congelada em suas virtudes e vícios, e até mesmo para a geração que cresceu após a Primeira Guerra Mundial, aquele sul oferecia uma imagem de imobilidade massiva em todos os sentidos, uma imagem, se não romântica, da imutabilidade da condição humana, bonita, triste, dolorosa e trágica (WARREN, 1966, p. 3-4, tradução nossa).

Para Fred Hobson (1989, p. 211), com a virada do século, a imagem romântica do Sul do século XIX começa a ser substituída por imagens mais correspondentes à sua realidade, parte devido aos eventos que marcaram o período e parte devido à coragem de escritores e jornalistas que começam a retratar sua terra como aquela marcada pelo racismo, pelo barbarismo religioso e pela esterilidade intelectual. O retrato do sul passa a ser, pois, aquele da decadência, do idiotismo, do fanatismo religioso, dos assassinatos, dos estupros e dos suicídios.

Diante de uma sociedade em transição, as experimentações modernistas incorporadas por seus escritores entram em contato com a tradição oral dos *storytellers*, marca cultural importante da região, além de juntar-se a uma tendência gótica característica dessa ficção que tem seu início com os românticos

Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe. O impressionismo da linguagem que se contamina de um horror psicológico e a criação de espaços sufocantes que refletem o próprio enclausuramento da mente dos personagens – como é o caso do conto de Poe chamado “A Queda da Casa de Usher” – unem-se a uma tradição folclórica humorística que empresta uma visão completamente nova às preocupações modernistas.

De acordo com Hoffman (1962, p. 172), essas novas obras sulistas também apresentam uma concepção de tempo bem específica. Nelas, o passado se fundamenta na manutenção da tradição. Por isso, a esfera econômica e a moral unem-se em favor de uma vida que envolve certas regras e códigos ignorados pelo progresso industrial nortista. No centro das preocupações dos “fugitivos” estava, portanto, a reclamação de que “o norte sucedeu em impor sobre culturas e sobre o homem uma sociedade não tradicional e abstrata”(HOFFMAN, 1962, p. 172-173, tradução nossa).

De certa forma, pode-se dizer que os “fugitivos” também tinham na imagem da “Terra Estéril” de T.S. Eliot o conceito que melhor traduz o mundo moderno. No chamado novo sul, a arte, por exemplo, perde seu lugar nas camadas populares e passa a sobreviver como um espólio morto nos museus. Assim, ela acaba por se tornar mero entretenimento ou mercadoria. Para Donald Davidson, em termos históricos, a arte precisou de um tipo específico de ambiente para florescer, aquele que era composto por

sociedades que foram estáveis, religiosas e agrárias a maior parte do tempo; onde a beleza da vida era medida por uma escala de valores que tinham pouco a ver com os valores materiais do capitalismo; onde homens não estavam tão removidos da natureza para esquecer que o assunto principal da arte, em última instância, é a natureza (HOFFMAN, 1962, p. 175, tradução nossa).

Com o fim dos *storytellers*, não há mais a tradição de repassar histórias e lendas da região de uma para outra geração. O único mito oferecido às novas gerações é aquele do maquinário, conforme apontado por Allen Tate (HOFFMAN, 1962, p. 177). Nesse sentido, perde-se o senso do passado, já que os novos tempos são orientados para o presente e para as promessas de um futuro próximo. Por isso, o grupo acredita que a viabilidade da tradição “depende da

habilidade de sustentar alguma qualidade da emoção heroica do passado no presente” (HOFFMAN, 1962, p. 177).

Paradoxalmente, um passado de escravidão e guerra como é o do sul não é exatamente aquele que oferece uma imagem ideal da tradição para estes intelectuais. Assim, encontra-se uma solução para esse impasse histórico por meio da preservação não exatamente do passado, mas sim daquilo que, nos termos de John Crowe Ransom, “se tornou uma memória simbólica do passado sulista” (HOFFMAN, 1962, p. 177, tradução nossa). O reforço da memória das novas gerações é feito, portanto, através do transporte de símbolos do passado para o presente, na tentativa de fazer com que, por exemplo, a colheita de hoje se torne um ato memorial de veneração da colheita de outrora. Só assim poder-se-ia diminuir o impacto do progresso da modernidade que rompe os laços do homem com a memória de seu passado.

Não obstante, Allen Tate alerta para o fracasso dos “fugitivos” nessa tentativa de reviver sua tradição, pois a violência dos efeitos da modernidade torna-se “tão grande que faz do passado algo irrecuperável” (HOFFMAN, 1962, p. 181, tradução nossa). De qualquer forma, essa concepção de passado idealizado que busca sobreviver diante de uma realidade turva como é a do início do século passado tem seu valor na medida em que tais escritores produzem uma crítica obstinada aos resultados catastróficos do capitalismo industrial em sua região.

Ressalta-se ainda que, mais tarde, o grupo daria forma ao *New Criticism*, metodologia de análise que percebe a obra literária como entidade autônoma e, portanto, independente de seu contexto de produção. Dito isso, pode parecer que enquanto a tendência esquerdista se preocupava com cada aspecto social da vida americana, o projeto estético dos “fugitivos” buscava manter o foco em aspectos literários intrínsecos, de modo a retirar a importância dos fatores externos da obra literária. Entretanto, não é verdade que a crítica à realidade da sociedade moderna não tenha figurado entre as principais preocupações deste grupo. Em realidade, tanto os “fugitivos” quanto os escritores que pendiam para a tendência esquerdista enfatizavam, a seu modo, as consequências históricas, sociais e econômicas das primeiras décadas do século XX para a história da nação americana. De acordo com Thorp (1965, p. 138),

algo de novo fora introduzido na novela americana – um reconhecimento dos fracassos do sistema econômico americano, e o que significavam aqueles fracassos para os homens e mulheres cujos únicos recursos (suas técnicas de trabalho e seus músculos) não podiam ser utilizados.

Enquanto o escritor sulista modernista encontrava dificuldades em reviver uma tradição já fadada ao aniquilamento, a alternativa oferecida pela ideologia marxista também apresentava suas limitações. Embora a revista intelectual de esquerda *Partisan Review* tenha tido papel essencial para fomentar a produção dessa nova literatura, ela mesma acaba demonstrando que pouco desse espírito radical consegue sobreviver à década de 1930. Os próprios organizadores, em suas últimas edições, chegam à conclusão de que “a imaginação não pode ser contida em nenhuma ortodoxia” (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 333, tradução nossa). Vale ressaltar, contudo, alguns exemplos importantes de obras empáticas à ideologia marxista que buscam expor as mazelas da época, o interesse pela questão das classes e da mobilidade social, ou mesmo clamar por uma revolução em suas entrelinhas, como *The Big Money* e *U.S.A.*, de John dos Passos; *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck; e *For Whom the Bell Tolls*, de Hemingway. São textos que assumem contornos mais realistas e naturalistas, tomando por vezes a forma de reportagens ou documentários sobre a sociedade americana (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 332), sem que as experimentações estéticas destes escritores sejam relegadas a um segundo plano. É inclusive na década de 1930 que os romances mais experimentais do escritor sulista William Faulkner, como *The Sound and the Fury* (1929) e *As I Lay Dying* (1930), são publicados (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 311). A importância de Faulkner para a ficção sulista reside principalmente no fato de que o autor buscou conjugar a história do passado do sul – suas dores, derrotas e arrependimentos – com “a crise da psique moderna” (BRADUBURY; RULAND, 1991, p. 313, tradução nossa) que assinalava seu presente.

### 1.3 WILLIAM FAULKNER E A UNIVERSALIZAÇÃO DA TRADIÇÃO SULISTA

William Faulkner é um dos mais aclamados escritores modernistas. Nascido no sul dos Estados Unidos, em Mississippi, Faulkner trouxe a energia e os recursos estéticos do modernismo “à quase moribunda tradição da ficção sulista

americana” (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 308, tradução nossa). Influenciado pela prosa experimental de Sherwood Anderson e, como poeta, pelos trabalhos de John Keats e dos decadentistas franceses, sua prosa, principalmente aquela escrita na década de 1930, foi a primeira a ser comparada a de James Joyce, Marcel Proust e Virgínia Woolf. Para Robert Penn Warren (1966, p. 4), após incorporar uma tendência realista, marcada pela prosa de Ellen Glasgow, a ficção do sul dos Estados Unidos assume contornos simbolistas para só depois, com a escrita de Faulkner, adquirir uma roupagem modernista mais radical. Para Peter B. High (1986, p. 176, tradução nossa) é por isso que a prosa sulista, comparada àquela produzida no resto do país, parece ser “um pouco menos ‘moderna’”.

Para Robert W. Hamblin e Charles A. Peek (1999, p. 157), contudo, diversos elementos simbolistas da ficção sulista ainda persistem na ficção faulkneriana. É o caso das mansões decadentes que são misteriosamente destruídas – veja-se a semelhança entre o final apocalíptico do conto de Poe “A Queda da Casa de Usher” e a mansão de Thomas Sutpen, em *Absalom, Absalom!* (1936), que é assombrada por um fantasma e consumida pelo fogo ao final do romance. Além disso, suas pequenas cidades são habitadas por tipos excêntricos e um passado enigmático por vezes invade, controla e mesmo destrói o presente de seus personagens.

Inegável também é a influência da tradição dos *storytellers* nessa ficção. É o que demonstra Márcia Lappe Alves (2010) em sua dissertação “Experience/experimentation: Faulkner as a storyteller”. A partir da análise do romance *Absalom, Absalom!* e do conto “A rose for Emily” (1930), a autora constata que Faulkner faz experimentações com o ponto de vista narrativo dado a influência dos *storytellers* sulistas. Com base nas relações estabelecidas entre o ponto de vista e a arte de contar histórias nas narrativas faulknerianas, o objetivo de Alves é o de “invalidar” a tese de Walter Benjamin que declara a morte do narrador nas narrativas modernas. Assim, para a autora, Faulkner seria um legítimo *storyteller* modernista.

Em *Absalom, Absalom!*, quatro narradores se revezam para contar, recriar e inventar, cada um a seu modo e nunca de forma autoritária, a história de Thomas Sutpen, um antigo aristocrata da região, no esforço de reativar uma memória coletiva do local. O leitor, ao relacionar as narrativas, descobre que Sutpen é humilhado na infância por um negro enquanto levava, a pedido do pai, uma mensagem a uma grande fazenda. A partir deste dia, o menino jura tornar-se um

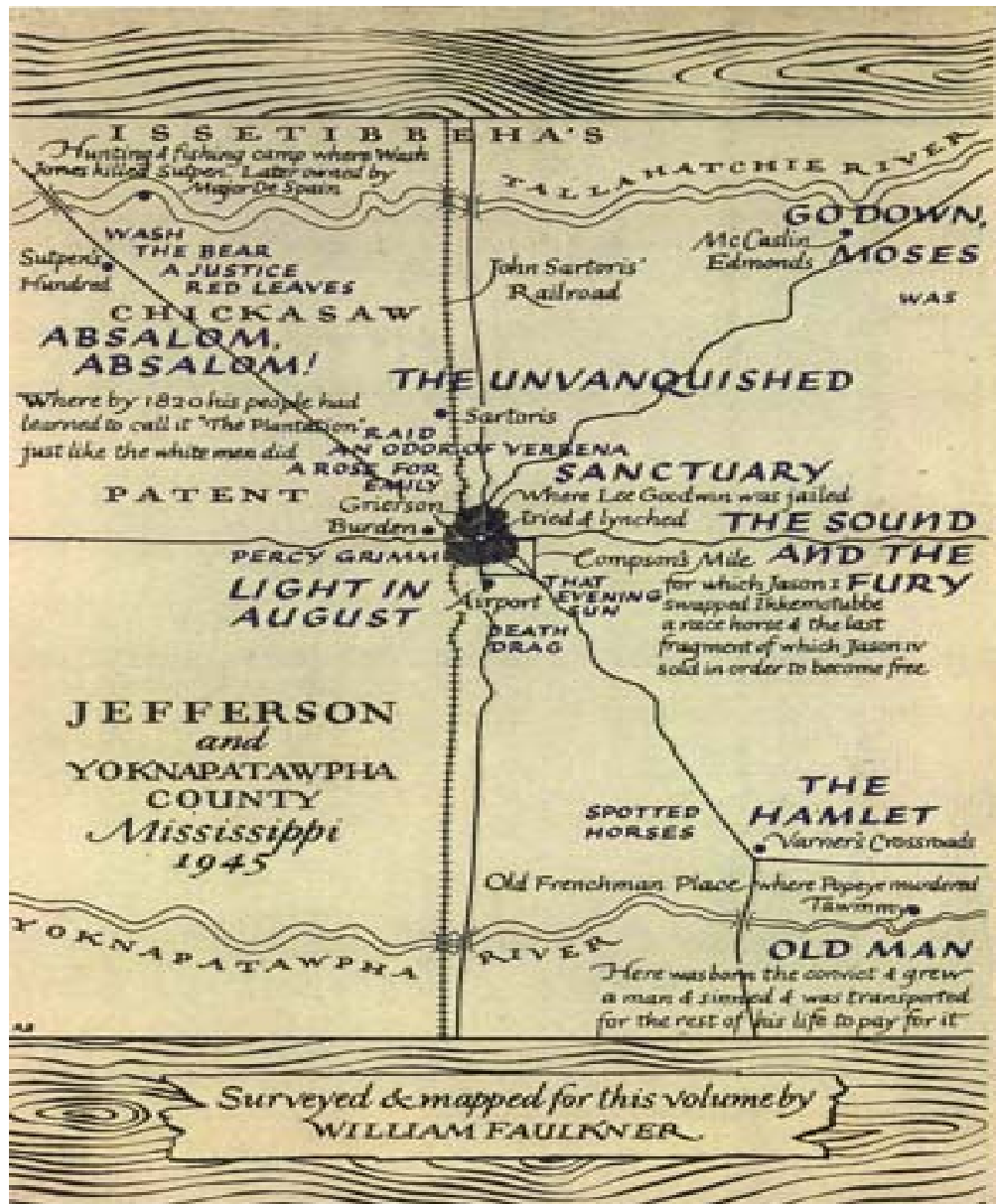
grande fazendeiro com seus próprios escravos. Seu desejo se realiza e ele logo se torna o maior produtor de algodão da região. Charles, fruto do primeiro casamento de Sutpen com uma mulher que abandonara depois de descobrir que ela teria “sangue de negro”, decide casar-se com Judith, sua meia-irmã, mas é morto por seu meio-irmão, Henry. Sutpen, ao retornar da guerra, é assassinado pelo avô de uma das mulheres que seduzira e com quem tivera uma filha. A antiga mansão é por fim destruída de forma inexplicável, consumida pelas chamas, simbolizando a queda da antiga ordem social do sul.

Nota-se que em *Absalom, Absalom!* Faulkner consegue vincular, em uma mesma narrativa, elementos simbolistas, a tradição dos *storytellers* e as premissas modernistas. A noção modernista de um mundo em que não há mais certezas surge quando os quatro narradores, na tentativa de recontar a história de Sutpen, adicionam ou inventam novos fatos, o que põe em cheque as crenças do leitor em uma verdade absoluta que se torna, aqui, mera especulação. Esse entrelaçamento entre o simbolismo, a tradição sulista e as experimentações modernistas nos trabalhos de Faulkner foi apontado também por Alfred Kazin (1970); Edmond L. Volpe (1967); Malcolm Bradbury e Richard Ruland (1991); e Malcolm Cowley (1967).

A ficção faulkneriana possui, dessa forma, elementos que a ligam tanto à sua tradição regional quanto ao movimento modernista como um todo. Composta por dezenove romances e mais de setenta e cinco contos, a maioria dessas narrativas tem o sul como cenário – à exceção de *A Fable* (1954) e *The Wild Palms* (1939). Quinze dos dezenove romances abrangem a saga Yoknapatawpha (VOLPE, 1967, p. 13). O condado imaginário de Yoknapatawpha aparece pela primeira vez em *Sartoris* (1929), seu terceiro romance. Antes dele, já haviam sido publicados *Soldier's Pay*, em 1926, e *Mosquitoes*, em 1927, que não receberam atenção da crítica, mas que marcam “o início de uma experiência precisa e brilhante de explorações da verdade e perspectivas individuais do trabalho posterior de Faulkner” (HOFFMAN, 1966, p. 37).

Uma das evidências de que Yoknapatawpha estaria no centro das preocupações literárias do autor aparece na primeira publicação de *The Portable Faulkner*, editado por Malcolm Cowley em 1946. Para essa edição, o próprio autor desenhou um mapa de seu condado imaginário, com explicações detalhadas dos lugares em que suas mais famosas narrativas tomaram ou ainda tomariam forma:

Figura 1 – Mapa de Yoknapatawpha



Fonte: *The Portable Faulkner*

O mais curioso é que Faulkner imaginou não apenas um mapa, mas também uma história para seu condado. Ela data de 1800, quando três homens brancos se enraízam nas terras dos índios da tribo Chickasaw e começam a plantar nas margens do rio Yoknapatawpha. Somente em 1833, Thomas Sutpen (de *Absalom, Absalom!*) e Lucius Quintus Carothers McCaslin criam grandes plantações e constituem uma linhagem de descendentes brancos e mulatos. Mais tarde, chegam ao local Jason Lycurgus Compson e John Sartoris. Até 1861, Jefferson, a sede do condado, possui uma população socialmente estratificada e mantém a tradição de grandes propriedades rurais aristocratas. O condado possui uma

população de 15,611 habitantes, sendo 6,298 brancos e 9,313 negros (COWLEY, 1946, p. 12).

George Marion O'Donnell, em seu ensaio "Faulkner's Mythology", afirma que os romances do autor se constroem em torno de um mito edificado com base no conflito entre forças tradicionais e antitradicionais, ou seja, "entre o tradicionalismo e o mundo moderno antitradicionalista em que a região está imersa" (O'DONNELL, 1966, p. 23, tradução nossa). Na mitologia faulkneriana haveria apenas dois tipos de personagens divididos, portanto, entre dois mundos hostis entre si. No romance *Sartoris*, por exemplo, os Sartorises representariam as forças tradicionais, enquanto os Snopeses simbolizariam a civilização industrial que invadiu e conquistou o sul, "os modernos empresários e oportunistas que agem sem senso histórico e apenas para seu próprio interesse" (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 310, tradução nossa). Já os irmãos Quentin e Benjy Compson, de *The Sound and the Fury*, representariam o tradicionalismo dos Sartorises, enquanto Jason representaria o antitradicionalismo dos Snopeses (O'DONNELL, 1966, p. 26).

*The Sound and the Fury*, quarto romance do autor e um dos mais aclamados pela crítica, narra a história da decadência da família Compson por meio da técnica do fluxo de consciência e do monólogo interior de três narradores: Benjamin (Benjy) – um deficiente mental de trinta e três anos –, Quentin – o estudioso rapaz da família que é calouro da universidade de Harvard – e Jason – o mais velho e mais perverso dos irmãos. O último capítulo é narrado em terceira pessoa e descreve um dia na vida da criada da família, Dilsey. Os três monólogos dos Compson giram em torno das escolhas feitas por sua única irmã, Candace (Caddy), cujas consequências contribuem para o colapso da família.

Para o propósito desta dissertação, um aspecto de *The Sound and the Fury* que deve ser sublinhado é a atitude da personagem Quentin com relação ao tempo. Seu monólogo apresenta reflexões poderosas sobre a falácia do tempo cronológico, como pode ser visto na passagem a seguir: "Porque o pai disse que os relógios matam o tempo. Ele disse que o tempo morre sempre que é medido em estalidos por pequenas engrenagens; é só quando o relógio para que o tempo vive"<sup>4</sup> (FAULKNER, 2012, p. 93). E mesmo depois de Quentin destruir seu relógio de modo a tentar sair deste tempo, o objeto perde seus ponteiros, mas suas engrenagens

---

<sup>4</sup> Because Father said clocks slay time. He said time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clock stops does time come to life (FAULKNER, 1990, p. 85).

continuam a funcionar. Assim, na atitude de Quentin há a recusa da exatidão e do controle que o tempo dos relógios exerce sobre a vida humana, dando a ilusão de que passado, presente e futuro são unidades distintas. “O tempo”, diz Faulkner, “é uma condição fluida que não tem existência a não ser momentaneamente em manifestações de pessoas individuais” (HOFFMAN, 1966, p. 18). O presente nunca está isolado do passado e tem sentido apenas nesses termos, ou seja, o “é” é resultado da interação com o “foi”. O tempo faulkneriano, por conseguinte, não segue a ordem cronológica e passeia continuamente do passado para o presente e vice-versa, buscando demonstrar que categorias de tempo e espaço são, na verdade, edificações imaginativas.

Jean-Paul Sartre (1966, p. 87, tradução nossa), em seu ensaio “On the Sound and the Fury: Time in the work of Faulkner”, afirma que “uma técnica ficcional sempre se relaciona à metafísica do autor” e que a metafísica faulkneriana é justamente aquela do tempo. O passado de suas narrativas segue uma ordem emocional e não racional e, diante dela, o presente se torna impotente. O presente faulkneriano é “cheio de fissuras, e através dessas fissuras, coisas de um passado, fixo, imóvel, e silencioso como juízes ou olhares, vêm invadi-lo” (SARTRE, 1966, p. 89, tradução nossa). Assim, o passado nunca se ausenta e parece ser a verdadeira obsessão das personagens de Faulkner. O presente em que vive Quentin, por exemplo, já é passado. Diante da narrativa de seu último dia de vida, percebe-se que o rapaz está recontando os acontecimentos que o marcaram *já* morto.

Sartre enfatiza a importância do tempo para os demais modernistas, como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, André Gide e John Dos Passos. Cada um deles tenta, a sua maneira, distorcer ou alterar o tempo em suas obras. Alguns o reduzem a um presente perpétuo, como é o caso de Stein, outros o reduzem à memória, como Dos Passos, mas Faulkner “simplesmente o decapitou” (SARTRE, 1966, p. 91, tradução nossa). Em *Intruder in The Dust* (1958), a personagem Gavin Stevens resumiria esta metafísica do tempo faulkneriana de que fala Sartre em uma sentença: “ontem hoje e amanhã são É: Indivisível: Um” (FAULKNER, 2012, p. 211)<sup>5</sup>. Nesse sentido, acredita-se que a noção e vivência do tempo na narrativa faulkneriana são não apenas conceitos nucleares do

---

<sup>5</sup> yesterday today and tomorrow are Is: Indivisible: One (FAULKNER, 1991, p. 190).

procedimento literário do autor, mas também decisivos para a recusa de uma concepção de verdade absoluta.

Em *The Sound and the Fury* e *Absalom, Absalom!*, conforme revelado, diferentes narradores se revezam para contar uma mesma história sem que seus acontecimentos tenham o começo, o meio e o fim dos enredos tradicionais. Enquanto a história de Thomas Sutpen só pode ser acessada pelo seu leitor por meio de pontos de vista múltiplos, na narrativa dos Compsons, a história de Caddy e da decadência da família só podem ser acessadas graças às técnicas do fluxo de consciência e do monólogo interior. Isto exposto, faz-se necessário discutir as outras principais técnicas literárias do autor e de que forma seu estilo, seus temas e preocupações contribuem para inseri-lo na tradição modernista.

#### 1.4 TÉCNICAS, TEMAS E PREOCUPAÇÕES: ALGUMAS ESPECIFICIDADES DA FICÇÃO FAULKNERIANA

Para Debrah Raschke (2004, p. 110), excluindo-se os já citados artifícios do fluxo de consciência e do monólogo interior, seriam cinco as principais técnicas de Faulkner: a importância da criação de imagens; a preferência pela circularidade em detrimento da linearidade; o método da montagem; o apagamento das fronteiras entre a poesia e a prosa; e a tentativa de envolver o leitor na construção da narrativa.

A importância da criação de imagens na ficção faulkneriana vai além da mera elaboração de cenas mentais por meio de descrições detalhadas. Quando as palavras não conseguem expressar aquilo que o autor realmente quer dizer ou quando elas se tornam apenas “uma forma para preencher uma carência” (FAULKNER, 2002, p. 149) como diria Addie Bundren, em *As I Lay Dying*, desenhos ou espaços em branco aparecem na narrativa. Em *The Sound and the Fury*, há o desenho de um olho no monólogo de Jason, enquanto em *As I Lay Dying*, quando o carpinteiro Cash esclarece como foi confeccionado o caixão da mãe, um desenho do objeto aparece seguido da explicação. Neste romance, também aparecem espaços em branco no monólogo da matriarca da família: “A forma do meu corpo onde eu era virgem era a forma de um e eu não conseguia pensar Anse” (FAULKNER, 2002, p.

150)<sup>6</sup>. Por fim, quando uma palavra não existe, o autor não hesita em criá-la. Veja-se o exemplo da passagem em que Joe Christmas, de *Light in August* (1932), esconde-se atrás de uma cortina com a pasta de dentes da nutricionista do orfanato em mãos:

De repente, a pasta que já havia engolido subiu por seu interior tentando voltar para fora, para o ar onde ela era fresca. Deixara de ser doce. Na densa obscuridade carregada de *perfumedemulherrosada* atrás da cortina ele se acocorava, *espumandorrosa*, auscultando suas entranhas, esperando com atônito fatalismo o que estava para lhe acontecer (FAULKNER, 2007, p. 110, grifos nossos).<sup>7</sup>

Já a preferência pela circularidade ao invés da linearidade pode ser distinguida pelo uso de sentenças longas, muito adjetivadas; um fluxo contínuo de palavras sem pausas que lembram as narrativas orais, como se fossem transcrições das falas de um interlocutor. Para Volpe (1967, p. 39, tradução nossa), “Faulkner parece escrever como se ele estivesse ouvindo a uma voz e repetisse o que ele ouve”. Entretanto, Warren Beck (1966, p. 57) chama a atenção para o fato de que o autor sulista também logra narrar de forma mais objetiva e clara, ao contrário do que pensavam alguns críticos como Alfred Kazin e Wyndham Lewis, citados por Robert Penn Warren (1966, p. 19), para quem a circularidade da linguagem obscurecia suas narrativas. Para comprovar o argumento de Beck, notem-se essas duas passagens retiradas do mesmo parágrafo do primeiro capítulo de *Light in August*, que dá início à narrativa da história de Lena Grove:

---

<sup>6</sup> The shape of my body where I used to be a virgin is in the shape of a and I couldn't think *Anse* (FAULKNER, 2010, p. 100).

<sup>7</sup> At once the paste which he had already swallowed lifted inside him, trying to get back out, into the air where it was cool. It was no longer sweet. In the rife, *pinkwomansmelling* obscurity behind the curtain he squatted, *pinkfoamed*, listening to his insides, waiting with astonished fatalism for what was about to happen to him (FAULKNER, 1960, p. 93, grifos nossos).

O irmão trabalhava na serraria. Todos os homens da vila trabalhavam na serraria ou para ela. A serraria cortava pinho. Já estava ali há sete anos e em outros sete destruiria toda a floresta ao seu alcance (FAULKNER, 2007, p. 6).

Mas uma parte do maquinário seria abandonada, já que peças novas sempre poderiam ser compradas a prestação – engrenagens gastas, emperradas, petrificadas, projetando-se dos montículos de tijolo quebrado e tufo de mato com uma aparência extremamente assombrosa, e caldeiras destruídas por dentro alcançando as chaminés ferrugentas e inativas com um ar teimoso, frustrado e estúpido sobre uma paisagem pustulada de tocos de silenciosa e profunda desolação, não arada, não semeada, esvaindo-se lentamente em ravinas vermelhas cunhadas debaixo de chuvas longas e mansas e do outono e da fúria galopante dos equinócios primaveris (FAULKNER, 2007, p. 6).<sup>8</sup>

Em um mesmo parágrafo há sentenças curtas, sem a ocorrência de nenhum adjetivo, seguidas de um trecho composto por uma longa sentença explicativa, com pelo menos vinte e um adjetivos. Assim, da mesma forma em que o autor intenta identificar seu estilo de perto com a consciência interior de seus personagens, não parece encontrar dificuldades em narrar com a mesma acuidade de uma forma mais distanciada. No último capítulo de *The Sound and the Fury*, por exemplo, abandonam-se as técnicas narrativas do monólogo interior e do fluxo de consciência e dá-se lugar a uma narrativa onisciente em terceira pessoa. Em *As I Lay Dying*, embora o monólogo não seja abandonado, é dada ao leitor a oportunidade de conhecer a história dos Bundrens tanto por meio das distantes falas de vizinhos e estranhos à família, como pelas consciências obscuras dos protagonistas. Dessa forma, um mesmo episódio é narrado de forma distinta dependendo da voz e da consciência que o apreende. Note-se como o episódio da enchente que a família enfrenta é descrito, respectivamente, nos monólogos do vizinho Vernon Tull e de Darl Bundren:

---

<sup>8</sup> The brother worked in the mill. All the men in the village worked in the mill or for it. It was cutting pine. It had been there seven years and in seven years more it would destroy all the timber within its reach (FAULKNER, 1960, p. 6).

But some of the machinery would be left, since new pieces could always be bought on the instalment plan – gaunt, staring, motionless wheels rising from mounds of brick rubble and ragged weeds with a quality profoundly astonishing, and gutted boilers lifting their rusting and unsmoking stacks with an air stubborn, baffled and bemused upon a stump-pocked scene of profound and peaceful desolation, unplowed, untilled, gutting slowly into red and choked ravines beneath the long quiet rains of autumn and the galloping fury of vernal equinoxes. (FAULKNER, 1960, p. 6).

Contei a Cora como Darl pulou da carroça e deixou Cash sentado nela tentando salvá-la e a carroça virando, e Jewel que estava quase na margem tentando fazer o cavalo voltar para onde, com bom senso, não queria (FAULKNER, 2002, p. 133);

Diante de nós a escura e espessa corrente passa. Ela fala conosco num murmúrio que se torna incessante e incontável, a superfície amarela monstruosamente ondulada em redemoinhos que desvanecem viajando ao longo da superfície por um instante, silenciosos, transitórios e profundamente significativos, como se sob a superfície alguma coisa enorme e viva acordasse por um instante de preguiçoso alerta e voltasse a cair num ligeiro adormecimento (FAULKNER, 2002, p. 123).<sup>9</sup>

Com relação à técnica de montagem, muitos romances de Faulkner surgiram de contos, como *Go Down, Moses* (1942). Seis dos sete capítulos que compõem o romance foram originariamente publicados como contos, como é o caso de “The Bear”. Em prefácio à edição brasileira de *Desça, Moisés* (1981), Hélio Pólvora enfatiza que a obra pode ser lida tanto como uma coletânea de contos quanto como um romance de partes bem interligadas. Além disso, a técnica da montagem pode referir-se a opção estilística que o autor faz por capítulos e vozes narrativas separadas e, no entanto, interligadas entre si – como em *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*. Para Volpe (1967, p. 32, tradução nossa),

a maneira com que Faulkner tece suas várias histórias juntas e estrutura suas cenas oferece a seus romances sua ampla significação temática. Cada uma das histórias é interessante e significativa por si só, mas quando complementam ou contrastam com outra, elas criam uma supra-história com um tema universal.

Mistura de prosa e poesia, a ficção faulkneriana revela que há em seu autor aquela paixão que o poeta tem pela palavra. Para Thais Rodegheri Manzano (2011, p. 100), o fato de Faulkner ter iniciado sua carreira como poeta pode explicar a riqueza de sua prosa. Por isso também seus símbolos e imagens mais poderosos são aqueles retirados da natureza. Nota-se a importância que a natureza e seus elementos têm no conto “The Bear”, por exemplo, que narra o

<sup>9</sup> I told Cora how Darl jumped out of the wagon and left Cash sitting there trying to save it and the wagon turning over, and Jewel that was almost to the bank fighting that horse back where it had more sense than to go (FAULKNER, 2010, p. 88).

Before us the thick dark current runs. It talks up to us in a murmur become ceaseless and myriad, the yellow surface dimpled monstrously into fading swirls travelling along the surface for an instant, silent, impermanent and profoundly significant, as though just beneath the surface something huge and alive waked for a moment of lazy alertness out of and into the light slumber again (FAULKNER, 2010, p. 82).

encontro de Isaac McCaslin com o urso Old Ben e que simboliza o encontro do homem com o selvagem, ou seja, com aquilo que ainda não fora dominado e aniquilado pelas mãos do homem. Assim, “Faulkner usará a imagem de uma mata que se encolhe diante do machado, da serra, do arado e outros instrumentos do que se convencionou chamar progresso” (PÓLVORA, 1981, p. 5) para demonstrar como o homem *economicus* substitui aos poucos o homem edênico.

Finalmente, com relação a quinta e última técnica, pode-se dizer que há pelo menos três formas de envolver o leitor na construção das narrativas de Faulkner. Primeiro, para Manzano (2011, p. 103) e Volpe (1967, p. 39, tradução nossa), é a própria linguagem ao mesmo tempo labiríntica e poética de suas obras que “força o leitor a participar na procura do entendimento e da verdade”. Uma segunda forma, que exige o esforço do leitor na tentativa de abarcar a obra faulkneriana como um todo, é a compreensão de que na saga Yoknapatawpha é recorrente que personagens apareçam em mais de uma narrativa – Quentin Compson retorna em *Absalom, Absalom!* para desvendar a história de Thomas Sutpen – e por vezes com nomes trocados – o advogado Horace Benbow, de *Sanctuary* (1931), retorna como Gavin Stevens em *Requiem for a Nun* (1951). As histórias da saga conectam-se fortemente, como se aos poucos o próprio autor fosse povoando o mapa de seu condado imaginário com seus habitantes mais conhecidos e as histórias mais comentadas. Por último, como a era das incertezas é também aquela em que vivem os personagens de Yoknapatawpha, o leitor precisa deixar de procurar por uma verdade absoluta ou uma versão definitiva dos fatos nesse tipo de ficção. Embora os enredos se complementem, há várias contradições entre eles, justamente porque Faulkner, como modernista, não tem a preocupação de seguir uma ordem cronológica ou progredir de forma diacrônica de modo a oferecer um panorama histórico de seu condado, que se forma precisamente com base em “suposições, informações contraditórias, distância no tempo e incerteza dos narradores” (MANZANO, 2011, p. 103).

No que diz respeito aos principais temas, quatro deles são enfatizados por Volpe (1967, p. 21) como sendo recorrentes na obra do autor sulista. O primeiro deles refere-se ao retrato da sociedade moderna como uma “Terra Estéril”, nos termos de T.S. Eliot. Acredita-se que o melhor exemplo dessa sociedade mecanicista que desumaniza o homem pode ser encontrado em *Sanctuary*. A figura de Popeye, o homem sem valores que estupra e corrompe a

estudante Temple Drake, é descrita como contendo “aquela viciosa e superficial qualidade de estanho cunhado” (FAULKNER, 1980, p. 7)<sup>10</sup>, cujo rosto “acabava de repente, como rosto de boneca de cera colocado muito próximo a um fogo excessivamente vivo e ali esquecido. Corrente de platina lhe atravessava o colete, tal fio de teia de aranha” (FAULKNER, 1980, p. 9)<sup>11</sup>. As descrições metálicas fazem alusão à invasão da modernidade na região e os imorais Popeye e Temple Drake representam os resultados dessa nova conjuntura no homem. Sem valores como honra e lealdade, “o homem que se adaptou à sociedade moderna é uma espécie de caixa registradora humana” (VOLPE, 1967, p.21, tradução nossa).

Outro tema seria o do individualismo, já que algumas narrativas como *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying* e *Light in August* versam sobre as ameaças impostas à individualidade pela rigidez moral da tradição sulista. A este tema se ligaria também o do homem como prisioneiro de sua própria sociedade. Deste modo, as mulheres das famílias Bundren e Compson, como Addie e Caddy, veem-se obrigadas a encontrar um marido porque assim diz o código moral de sua sociedade, enquanto o mulato Christmas sofre inúmeras atrocidades por causa do horror daquele povo à miscigenação.

Por fim, “contra o homem social aprisionado, confuso e fragmentado, Faulkner estabelece uma antítese, o homem primitivo. E contra o mundo complexo e cheio de conceitos da sociedade, ele estabelece o mundo natural” (VOLPE, 1967, p. 26, tradução nossa). Em sua dissertação “Walking relinquishments: Sacrifice in William Faulkner’s *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, and ‘The Bear’”, Jennifer Jean Rose Warren busca compreender como operam o sacrifício e a renúncia em alguns personagens faulknerianos. Nos romances e no conto analisados, as ações e sacrifícios de personagens como Addie, Caddy e McCaslin afetam os demais à sua volta. Em *As I Lay Dying*, entra em cena o sacrifício familiar e individual por meio da jornada odisseica da família Brunden até Jefferson, enquanto em *The Sound and the Fury*, a gravidez e o casamento de Caddy causam consequências devastadoras para toda a família, principalmente para seus irmãos e sua filha. É só no mundo natural e no homem primitivo de “The Bear”, escrito mais de uma década após a publicação dos dois romances que “Faulkner oferece um olhar mais otimista à

<sup>10</sup> a queer, bloodless color, as though seen by electric light (FAULKNER, 1954, p. 5).

<sup>11</sup> just went away, like the face of a wax doll set too near a hot fire and forgotten. Across his vest ran a platinum chain like a spider web (FAULKNER, 1954, p. 6).

existência com uma personagem capaz de superar os obstáculos da vida através da aceitação do sacrifício” (WARREN, 2009, p. 6, tradução nossa). Através da renúncia do mundo material em nome de uma paz interior, a decisão de se tornar um simples carpinteiro liberta McCaslin de certa forma do peso da “maldição” de sua tradição:

- Não está vendo? – gritou o rapaz. – Não está vendo que esta terra inteira, todo o Sul está amaldiçoado, e nós que derivamos dele, que nele nos criamos, brancos e negros, também sofremos a maldição? Admitindo que meu povo trouxe a maldição a esta terra, talvez por este motivo talvez apenas seus descendentes possam... não resistir nem combatê-la, talvez sobreviver e ultrapassá-la, até a maldição ser suspensa (FAULKNER, 1981, p. 210)<sup>12</sup>.

De acordo com Charles A. Peek (2004, p. 308), a ficção faulkneriana vem recebendo atenção da crítica desde o *New Criticism* até as leituras pós-modernistas que têm como base os trabalhos dos filósofos Michel Foucault e Jacques Derrida, do psicanalista Jacques Lacan, ou ainda a teoria feminista – leituras que mais tarde questionarão, por exemplo, por que Caddy não tem voz na narrativa da família e por que Addie só o tem depois de morta. Na visão de Peek, às primeiras críticas sobre os trabalhos de Faulkner, como é o caso de Volpe, parece faltar justamente a percepção de que todos esses temas não são categorias excludentes, tratadas isoladamente neste ou naquele romance, mas “misturam-se umas às outras, validam ou desafiam umas às outras, e oferecem uma dinâmica temática conforme o foco muda de uma para outra” (PEEK, 2004, p. 308, tradução nossa).

Alguns dos temas citados por Peek (2004, p. 308) são a abnormalidade – a insanidade, a imbecilidade, o sadismo, o sinistro, o pervertido, a brutalidade –; a arte – o papel do artista e sua sensibilidade, a arte de narrar histórias, o humor –; o ódio e perda – a guerra, a violência, o abandono, a negligência, o sofrimento –; a maturidade – a infância, a iniciação, o primitivo vs. o social –; a natureza – evolução, causas e efeitos da industrialização, a natureza se diminuindo à custa do progresso humano –; a criação – relações familiares, incesto, colapso de ordens sociais relacionadas a uma família –; a questão da raça e da

---

<sup>12</sup> ‘Don’t you see?’ he cried. ‘Don’t you see? This whole land, the whole South, is cursed, and all of us who derive from it, whom it ever suckled, white and black both, lie under the curse? Granted that my people brought the curse onto the land: maybe for that reason their descendants alone can – not resist it, not combat it – maybe just endure and outlast it until the curse is lifted (FAULKNER, 1967, p. 273-274).

classe – miscigenação, sangue, cor, os brancos pobres, a aristocracia, os agricultores –; o tempo – história, passado, o antigo sul, tradição vs. modernidade, decadência e progresso –; e “o coração humano em conflito consigo mesmo” – alusão ao seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1950. Este último refere-se a questões mais abrangentes do humano como, por exemplo, a realidade do mal, o sacrifício, o desespero, a luxúria, a batalha da carne vs. o espírito, a coragem, o heroísmo e a dignidade da liberdade.

Já que é necessário abarcar romances e temas como um conjunto, há que se compreender também de forma mais universal as preocupações estéticas do autor. Uma síntese dessas preocupações foi oferecida justamente em seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura. Faulkner dá início à fala com a afirmação de que o mérito de sua vitória é de seu trabalho e não de si mesmo, um trabalho “na angústia e no sofrimento do espírito humano” (FAULKNER, 1950, tradução nossa)<sup>13</sup> A tragédia do homem moderno é descrita pelo autor como

um geral e universal temor físico suportado há tanto tempo que podemos mesmo tocá-lo. Não há mais problemas do espírito. Há somente a questão: quando irão me explodir? Por causa disto, o jovem ou a jovem que hoje escreve tem esquecido os problemas do coração humano em conflito consigo mesmo, os quais por si só fazem a boa literatura, uma vez que apenas sobre isso vale a pena escrever, apenas isso vale a angústia e o sofrimento (FAULKNER, 1950, tradução nossa).<sup>14</sup>

O dever do poeta e do escritor passa a ser, então, não apenas o de escrever sobre estas coisas, mas também o de ajudar o homem a suportar e prevalecer neste novo mundo:

Eu me recuso a aceitar o fim do homem. [...] Creio que o homem não irá meramente perdurar: ele triunfará. Ele é imortal, não porque dentre as criaturas tem ele uma voz inexaurível, mas porque ele tem uma alma, um espírito capaz de compaixão e sacrifício e resistência (FAULKNER, 1950, tradução nossa).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> in the agony and sweat of the human spirit (FAULKNER, 1950).

<sup>14</sup> a general and universal physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only the question: When will I be blown up? Because of this, the young man or woman writing today has forgotten the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat (FAULKNER, 1950).

<sup>15</sup> I decline to accept the end of man. [...] I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice, but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance (FAULKNER, 1950).

Nesse sentido, as obras literárias devem buscar torna-se não apenas um registro desta ou daquela civilização, mas um dos pilares que tem ajudado o homem, desde sempre, a nunca perder de vista “a coragem e honra e esperança e orgulho e compaixão e piedade e sacrifício que têm sido a glória do seu passado” (FAULKNER, 1950, tradução nossa).<sup>16</sup> Assim, Faulkner acaba por oferecer uma solução à perda metafísica, teológica e estética de seu século por meio desta visão mais otimista, embora a maior parte de suas personagens encontre-se designada a destinos trágicos.

Para John Lewis Longley, Jr., “a literatura trágica dos nossos tempos está centrada em personagens trágicos que [...] representam toda a humanidade presa no espiral de outro grande mito dos nossos tempos: o Mito do Caos Cósmico” (LONGLEY JR, 1963, p. 168, tradução nossa). É isso que o crítico acredita que Faulkner faz com a criação de alguns heróis trágicos modernos que, por meio de um erro ou falha de caráter, mergulham na catástrofe, causando em seu leitor os sentimentos de piedade e terror citados por Aristóteles em sua *Poética*. Personagens que demonstram sua humanidade, sua nobreza e sua preferência por um destino trágico já que elas “escolhe[m] persistir em uma linha de conduta que é correta, mas que deve inevitavelmente levá-la[s] à destruição” (LONGLEY JR, 1963, p. 171, tradução nossa).

Vale ressaltar que as personagens que dão vida à ficção faulkneriana são, em sua maioria, oriundas de três classes sociais: a aristocracia, a decadente classe dos agricultores, e a miserável classe dos negros (VOLPE, 1967, p. 16). Advindos de famílias tradicionais aristocratas do condado, temos como exemplo Bayard Sartoris (*Sartoris*), Quentin Compson (*The Sound and the Fury* e *Absalom, Absalom!*), Ike McCaslin (*Go Down, Moses*) e Horace Benbow (*Sanctuary*). Os principais representantes da classe dos agricultores seriam a família Bundren (*As I Lay Dying*). No que diz respeito à terceira classe, a dos negros, Volpe resalta sua pouca presença nas obras da saga, com exceção de alguns personagens importantes como as empregadas Dilsey (*The Sound and the Fury*) e Minnie (*Sanctuary*). Além disso, “essas personagens principais são delineadas com habilidade e com respeito por sua individualidade e caráter, mas outras centenas ou

---

<sup>16</sup> the courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice which have been the glory of his past (FAULKNER, 1950).

mais de negros são versões de estereótipos tradicionais do negro” (VOLPE, 1967, p. 17, tradução nossa).

Ressalta-se, contudo, que a partir da década de 1940, com o início da trilogia sobre os Snopes – *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) e *The Mansion* (1959) – passa a ser central a questão do negro e do pobre, vítimas da exploração e das tiranias da classe dominante. Para Hoffman (1966, p. 84), “na década de 1940 [Faulkner] atendeu especialmente à intranquilidade enraizada e à violência errática de afirmação envolvida nas relações entre Negros e Brancos”. Em *Intruder in The Dust*, por exemplo, o fazendeiro negro Lucas Beauchamp aparece como protagonista da narrativa, vítima de uma sociedade marcada pelo ódio racial, tentando a todo custo provar sua inocência no assassinato de um homem branco.

Para alguns críticos pós-modernistas, como é o caso de Raschke (2004, p. 103), os últimos trabalhos de Faulkner são importantes na medida em que permitem que vozes até então silenciadas pela ideologia dominante do sul sejam finalmente ouvidas. Dessa forma, o pobre, o negro e a mulher, ao protagonizarem tais narrativas, passam a questionar e subverter os valores que até então haviam os denegado como indivíduos.

Apesar de ter sido apontado desde as primeiras críticas (COWLEY, 1967; KAZIN, 1970; LONGLEY JR, 1963) que seus personagens, heróis ou vilões, muitas vezes carregam consigo uma curiosa submissão a destinos marcados pela tragédia, o próprio Faulkner, em uma aula na Universidade de Virgínia, reforça que seus personagens passam, na verdade, por um processo de crescimento:

O primeiro diz, Isso está podre, não terei parte nisso, prefiro morrer. O segundo diz, Isso está podre, não gosto disso, não posso fazer coisa alguma quanto a isso, mas pelo menos não participarei nisso, irei para uma caverna ou subirei um pontal e aguardarei. O terceiro diz, isto está cheirando mal e eu vou tomar providências quanto a isso... (HOFFMAN, 1966, p. 95).

Para Hoffman (1966, p. 95), ao primeiro tipo pertenceriam Quentin Compson e Bayard Sartoris, que se suicidam. Ao segundo tipo pertenceria Horace Benbow, que falha e desiste de tentar salvar Goodwin, condenado injustamente por um crime que não cometera. A reflexão da personagem resume seu fracasso diante da sociedade corrompida de Popeye e Temple Drake: “Talvez a gente morra no momento em que compreende, admite que existe lógica no mal” (FAULKNER, 1980,

p. 181). Ao terceiro tipo pertenceriam Gavin Stevens – que aparece primeiramente em *Intruder in the Dust* para ajudar Lucas Beauchamp e, mais tarde, em *Requiem for a Nun* para ajudar no processo de redenção da degenerada Temple Drake, de *Sanctuary* – e Isaac McCaslin, de *Go Down, Moses*, que abre mão de sua tradição aristocrática, aquela que se estabelecera e enriquecera com base na submissão do outro (o negro e o pobre) e da natureza, e se transforma em um carpinteiro.

Embora Hoffman (1966, p. 96) acredite que Darl Bundren e Joe Christmas pertenceriam ao primeiro grupo, já que se entregam sem pestanejos a seus destinos – o enclausuramento e a morte, respectivamente –, acreditamos que ambos lutam com todas as armas disponíveis contra os destinos impostos a eles. No caso de Darl, personagem que esta dissertação visa analisar, pode-se dizer que as providências tomadas por ele contra a absurda viagem de sua família são assumidas como evidências de um estado de insanidade pelas demais personagens. Ao contrário do que pensa Hoffman (1966, p. 96), acreditamos que ainda que a família não encontre dificuldades ao enviá-lo, ao final do romance, para um hospital psiquiátrico, isso não significa que Darl não tenta resistir às fraturas e incoerências de sua realidade.

Assim, esse terceiro tipo de herói faulkneriano é aquele que tenta, *com sucesso ou não*, lutar contra os absurdos e contradições do mundo moderno e do próprio ser humano – diferentemente de personagens como Quentin Compson e Bayard Sartoris que dizem: “isto está podre, não terei parte nisso, prefiro morrer” (HOFFMAN, 1966, p. 95). Em conformidade com as declarações proferidas em seu discurso de recebimento do Nobel, Faulkner termina por oferecer, assim, uma visão mais positiva da condição humana, já que estes indivíduos não apenas compreendem ou agem em suas realidades, mas, em última instância, buscam *prevalecer* à miséria e ao caos do mundo moderno.

*As I Lay Dying* é uma das obras em que Faulkner leva ao extremo seu experimentalismo ficcional. Em 59 monólogos interiores, quinze narradores autodiegéticos se revezam para contar a jornada da família Bundren, da qual participam direta ou indiretamente. Em uma carroça, a família de pequenos agricultores transporta o cadáver de sua matriarca até Jefferson, a fim de cumprir a promessa de enterrá-la junto ao restante de seus familiares. A natureza do ato heroico compõe o núcleo narrativo do romance, que revela as verdadeiras motivações que alimentam ou desencorajam o heroísmo no ser humano.

Mais adiante, nota-se que aquilo que se poderia chamar de uma verdadeira odisseia é concluída pela maior parte dos Bundrens não por uma suposta honra à memória da mãe, mas por serem estes movidos por mesquinhas ambições pessoais – Cash se preocupa com sua caixa de ferramentas; Jewel com seu cavalo; Anse com sua dentadura; e Dewey Dell com seu aborto. Enquanto isso, o rapaz Darl parece procurar nesses mesmos objetos a sua verdade, desprezando uma reflexão superficial sobre a utilidade que teriam no mundo de seus familiares, e termina por revelar ao leitor os verdadeiros desejos dos demais Bundrens.

Uma das mais emblemáticas personagens faulknerianas é aqui analisada à luz do pensamento do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, partindo-se da hipótese de que Darl pode ser associado à figura do homem de gênio, conforme apresentado no terceiro livro de *O Mundo como Vontade e como Representação* (1819). Nesse sentido, Darl seria o “puro sujeito que conhece” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254), o único dos Bundrens que possui uma sensibilidade artística e que se entrega à loucura porque o mundo à que sua família se confina “não é o seu mundo” (FAULKNER, 2002, p. 223).<sup>17</sup>

A dissociação desse herói do restante das personagens e sua aparente loucura perante um mundo que excede em conhecimento poderiam, dessa forma, ser mais bem compreendidas quando associadas ao homem de gênio schopenhaueriano. É como se ele olhasse ao redor e dissesse: “isso está cheirando mal e eu vou tomar providências quanto a isso” (HOFFMAN, 1966, p. 95) justamente porque sua genialidade perturbadora desata de vez os nós que mantinham sua mente presa à realidade de sua família. À sua solidão e desajuste perante a vida, se une ainda uma sensibilidade descomunal à dor, à imaginação e à intuição característica, de acordo com Schopenhauer, da figura do artista.

Para fazer essa aproximação entre o pensamento schopenhaueriano e o herói faulkneriano, apresentam-se, no capítulo seguinte, os principais temas e questões já apontados pela crítica acerca de *As I Lay Dying*. No capítulo dois, discute-se a influência que o filósofo alemão demonstra ter na obra do autor sulista, a partir de trabalhos de críticos que lograram aproximar as premissas de *O Mundo como Vontade e como Representação* a uma ou outra de suas preocupações estéticas. Além disso, apresenta-se *O Mundo...* e mais especificamente seu terceiro

---

<sup>17</sup> is not his world (FAULKNER, 2010, p. 149).

livro. Por fim, no terceiro capítulo, oferece-se uma análise do romance tendo como norte a Metafísica do Belo schopenhaueriana e mais especificamente a questão do homem de gênio.

Assim, a partir do delineamento de um caminho teórico em que se unem no âmbito do pensamento a filosofia e a literatura, busca-se vislumbrar de que forma o pensamento schopenhaueriano alcança repercutir e até mesmo fundamentar as intuições de Faulkner e seu aclamado *As I Lay Dying*.

## CAPÍTULO 1

### **AS / LAY DYING: ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA**

#### 2.1 ENREDO, TEMPO E ESPAÇO

O romance *As I Lay Dying* conta a história de uma família de brancos pobres que reside no sul dos Estados Unidos – mais especificamente no condado imaginário de Yoknapatawpha – e que empreende uma jornada homérica por sua terra a fim de enterrar o corpo da mãe e esposa, Addie Bundren, em Jefferson, sede do condado e local em que também repousam os falecidos parentes da mulher. Não há referências exatas ao tempo em que acontece a narrativa, mas devido à alusão de uma das personagens à Primeira Guerra Mundial, deduz-se que ela se passa no início do século XX.

O romance é dividido por capítulos nomeados com o nome das personagens que narram, em primeira pessoa e em turnos, a história da família Bundren. O pai Anse e os filhos Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman deixam sua casa com o caixão da mãe em mãos e partem dali rumo a uma viagem repleta de dificuldades que conduzem ao desvendamento dos dramas mais secretos de cada um dos membros da família. O romance se inicia com um monólogo do jovem Darl, que expõe a situação em que se encontra a família e, mais especificamente, a mãe, já em seu leito de morte. Vale ressaltar que desde o primeiro momento Faulkner apresenta o tempo que predominará nesta narrativa: o tempo psicológico. Embora seja apresentada de forma cronológica, com a narração ordenada dos momentos que antecedem e sucedem a morte de Addie, a ordem da narrativa segue mais o fluxo do pensamento daqueles que falam do que a ordem em que acontecem. Ao adentrar sua casa e ver seu irmão mais velho labutando sobre o caixão que abrigará sua mãe, Darl, por exemplo, deixa de narrar o suceder da ação que observa para se perder em devaneios sobre o vão deixado pela união de uma tábua a outra:

Quando chego lá em cima ele parou de serrar. No meio de um monte de aparas de madeira, ele está colocando duas das tábuas juntas. Fora dos espaços em que há sombra são amarelas como ouro, tal como derretido, contendo nas laterais em suaves ondulações as marcas deixadas pela lâmina da enxô: um bom carpinteiro o Cash (FAULKNER, 2002, p. 10).<sup>18</sup>

Assim são os 59 monólogos que compõem a narrativa e que variam em forma, estilo e conteúdo – podendo contar, por exemplo, com uma única sentença ou com longos períodos de uma linguagem poética elaborada, dependendo de quem fala. Dessa forma, embora, de uma forma geral, a jornada da família seja narrada com início, meio e fim, não o é nos moldes convencionais, pois a todo tempo o fluxo de consciência das personagens invade e confunde a cronologia dos eventos, conforme apontado por Sartre (1966, p. 89, tradução nossa) na introdução desta dissertação. Nesse sentido, o presente faulkneriano poderia ser comparado às tábuas que Cash une para a construção do caixão da mãe: “cheio de fissuras” que permitem com que por entre elas se insira um passado guiado pela ordem da emoção.

Darl, apesar de se perder na contemplação desse episódio, termina seu devaneio retornando a si e reconhecendo o bom trabalho que seu irmão mais velho executa. Cash é retratado desde o início como um homem honesto e bom, que executa seu trabalho com paciência e esmero. Em um primeiro momento, é como se sua voz permanecesse reduzida ao barulho de seu martelo. Contudo, conforme se desenrola a narrativa, ocorre uma completa transformação do carpinteiro, que passa da esfera da ação para a da reflexão. Mais adiante, a forma como se opera essa mudança será vista com mais detalhes.

Em seu segundo monólogo, Darl revela ao leitor que seu pai havia prometido enterrar Addie junto a seus familiares: “Com aquela família enterrada em Jefferson e esperando, louca para que ela se junte a eles, vai ficar impaciente”.<sup>19</sup> Logo após sua morte, a família inicia, portanto, uma longa viagem até a sede do condado de Yoknapatawpha – esta é, aliás, a primeira vez que Faulkner nomeia seu condado imaginário: “Eles vinham de algum lugar lá no condado de Yoknapatawpha

<sup>18</sup> When I reach the top he has quit sawing. Standing in a litter of chips, he is fitting two of the boards together. Between the shadow spaces they are yellow as gold, like soft gold, bearing on their flanks in smooth undulations the marks of the adze blade: a good carpenter, Cash is (FAULKNER, 2010, p. 3).

<sup>19</sup> “With that family burying-ground in Jefferson and them of her blood waiting for her there, she’ll be impatient” (FAULKNER, 2010, p. 12).

(FAULKNER, 2002, p. 176)<sup>20</sup>, diz o farmacêutico Moseley. Embora a empreitada seja considerada absurda pelos vizinhos, os Bundrens mobilizam-se rapidamente para realizá-la – com exceção de Darl, avesso à ideia desde sua proposição, por saber que no núcleo de sua motivação está o egoísmo de seus familiares. “Eu dei minha palavra”, diz Anse ao vizinho Vernon Tull, “que eu e os rapazes levaríamos ela lá o mais rápido que as mulas puderem trotar, para que ela pudesse descansar tranquila” .<sup>21</sup>

Por trás de uma suposta honra à promessa feita pela mulher, o desenrolar da narrativa acabar por revelar as outras razões que levam os Bundrens a concordar com a missão de carregar um cadáver por quilômetros em uma modesta carroça. Assim que Addie finalmente descansa e dá fim à sua agonia, por exemplo, Anse diz: “A vontade de Deus será feita. [...] Agora posso comprar minha dentadura (FAULKNER, 2002, p. 50)<sup>22</sup>. Dessa forma, o patriarca deseja levar a ação a cabo, na verdade, para comprar uma nova dentadura; enquanto sua filha, Dewey Dell, com dez dólares bem guardados no bolso, quer chegar logo à cidade para comprar um remédio que a faça abortar o filho indesejado do peão Lefe.

A partir deste ponto, os dramas psicológicos dos Bundrens passam a tomar contornos cada vez mais claros para além das questões que envolvem a morte da mãe e que os movem, em última instância, em direção a Jefferson. Olga W. Vickery (1959) é uma das primeiras a sinalizar para o fato de que as preparações para a jornada e a jornada em si se desenrolam juntamente com os dramas dos membros da família, que ganham forma e força independentemente do evento principal da narrativa. Isso porque “os Bundrens [...] vivem cada um em um mundo privado” (VICKERY, 1959, p. 297, tradução nossa) e são movidos por desejos que não têm necessariamente a ver com o respeito à memória da mãe e esposa da família.

A importância e centralidade de Addie para a narrativa, contudo, residem no fato de que é apenas por meio de sua promessa que os Bundrens conseguem se unir em torno de um objetivo comum, embora, de acordo com Brooks (1963, p. 256, tradução nossa) “cada uma das crianças Bundren esteja fazendo a jornada sozinha, cada uma delas trancada em sua própria consciência e incapaz de

<sup>20</sup> They came from some place out in Yoknapatawpha County (FAULKNER, 2010, p. 118).

<sup>21</sup> “I promised my word [...] me and the boys would get her there quick as the mules could walk it, so she could rest quiet” (FAULKNER, 2010, p. 12).

<sup>22</sup> God’s will be done. [...] Now I can get them teeth (FAULKNER, 2010, p. 30).

se comunicar com os outros”. Neste contexto, o corpo da mãe é o único elemento que os obriga a permanecerem juntos, ainda que apenas fisicamente.

A respeito de Addie, algo que pode surpreender o leitor de *As I Lay Dying* é que, nos entremeios da obra, há um monólogo dedicado a ela. É como se seu corpo fosse reanimado para que finalmente o leitor conseguisse compreender como e porque os Bundrens reagem de formas distintas à sua morte. É através das memórias de vida de Addie que se tem acesso ao início de seu casamento e sua primeira gravidez: “E então aceitei Anse. E quando eu soube que ia ter Cash, soube que viver era terrível e que essa era a resposta para isso” (FAULKNER, 2002, p. 149).<sup>23</sup> Ao contrário do que pensava, é apenas após dar luz a seu primeiro filho que Addie percebe que sua solidão fora para sempre violada: “Soube [...] não que minha solidão tivesse que ser violada uma e outra vez a cada dia, mas que nunca tinha sido violada até que veio Cash. Nem mesmo por Anse durante as noites” (FAULKNER, 2002, p. 149).<sup>24</sup> Vale ressaltar que quando Dewey Dell descobre que estaria esperando um filho, sua fala complementa a da mãe: “Sinto meu corpo, meus ossos e carne começando a se dividir e cair na solidão, e o processo de deixar de ser solitária é terrível” (FAULKNER, 2002, p. 58).<sup>25</sup> Por essa razão, durante a viagem, seus esforços concentram-se única e exclusivamente na tarefa de livrar-se de sua gravidez. Ou seja, com o aborto, a menina visa não apenas evitar a repetição do erro de sua mãe, mas também, e principalmente, retornar a seu estado natural de solidão.

Depois de Cash, Addie dá a luz à Darl e atesta de vez a infelicidade de sua vida conjugal e a obrigação tortuosa que lhe é ser mãe. Assim, ela faz o marido prometer que, quando viesse a morrer, seria enterrada em Jefferson, junto a seus familiares: “Mas depois percebi que eu fora enganada por palavras mais velhas que Anse ou amor, e que a mesma palavra enganara Anse também, e que minha *vingança* seria que ele nunca saberia que eu estava me *vingando*” (FAULKNER, 2002, p. 150, grifos nossos).<sup>26</sup> Depois de ter um caso extraconjugal com o reverendo

<sup>23</sup> So I took Anse. And when I knew that I had Cash, I knew that living was terrible and that this was the answer to it (FAULKNER, 2010, p. 99).

<sup>24</sup> I knew [...] not that my aloneness had to be violated over and over each day, but that it had never been violated until Cash came. Not even by Anse in the nights (FAULKNER, 2010, p. 99).

<sup>25</sup> I feel my body, my bones and flesh beginning to part and open upon the alone, and the process of coming unalone is terrible (FAULKNER, 2010, p. 36).

<sup>26</sup> But then I realised that I had been tricked by words older than Anse or love, and that the same word had tricked Anse too, and that my *revenge* would be that he would never know I was taking *revenge* (FAULKNER, 2010, p. 100, grifos nossos).

da cidade, Whitfield, nasce Jewel. Atente-se para a escolha do autor pelo nome dessa personagem, que significa joia em português. Fruto de um pecado, Jewel se torna seu filho preferido, aquele que seria sua cruz e salvação. Após o nascimento de Jewel, a menina Dewey Dell e o menino Vardaman vêm para, em suas palavras, “substituir a criança que eu roubara dele. E agora ele tem três filhos que são seus e não meus. E então eu podia me preparar para morrer” (FAULKNER, 2002, p. 153).<sup>27</sup> Fica claro, assim, que Jewel, que não era filho de Anse, é justamente aquele que Addie considera como filho seu, enquanto Cash, Darl, Dewey Dell e Vardaman são por ela menosprezados, pois neles, embora haja um pouco de si, há também muito de Anse, algo que ela abomina.

Para Vickery (1959, p. 239, tradução nossa), em *As I Lay Dying*, mulher e marido pertencem a esferas distintas: enquanto ela é pura ação, ele é apenas palavra. Seu caso com Whitfield é iniciado justamente depois que Addie percebe que ela e Anse provinham de mundos diferentes. Nesse sentido, a traição é uma forma de tentar “encontrar e ativar sua própria humanidade”, ainda que seu amante também seja um homem de palavras. Para Joseph R. Urgo (1988, p. 17), já que Addie está orientada pela e para a ação, é apenas através da experiência de um fenômeno que ela pode compreendê-lo: “pecado e amor e medo são apenas sons que pessoas que nunca pecaram nem amaram nem temeram utilizam para designar o que jamais tiveram nem poderão ter até que esqueçam as palavras” (FAULKNER, 2002, p. 151)<sup>28</sup>. Assim, para compreender o que é o “pecado”, ela se envolve com Whitfield. Da mesma forma, para compreender o que é a morte, é preciso morrer. Por isso apenas após passar por essa experiência, Addie pode dizer algo sobre ela. Após dar mais três filhos ao marido, a mulher decide seguir o conselho do pai e se preparar para morrer: “Eu só lembrava como meu pai costumava dizer que a razão para viver era se preparar para estar morto durante muito tempo” (FAULKNER, 2002, p. 147)<sup>29</sup>.

De acordo com Volpe (1967, p. 24), essa ideia do pai de Addie alude a um código moral rígido característico do sul. Para a religião cristã, o que se vive na terra é apenas uma preparação para o que se viverá na eternidade do céu. Contudo,

<sup>27</sup> replace the child I had robbed from him. And now he has three children that are his and not mine. And then I could get ready to die (FAULKNER, 2010, p. 102).

<sup>28</sup> sin and love and fear are just sounds that people who never sinned nor loved nor feared have for what they never had and cannot have until they forget the words (FAULKNER, 2010, p. 100).

<sup>29</sup> I could just remember how my father used to say that the reason for living was to get ready to stay dead a long time (FAULKNER, 2010, p. 98).

como Addie não acredita no mundo espiritual, como é o caso de sua vizinha Cora Tull, é como se sua identidade só pudesse ser apreendida por meio de seu corpo, primeiro através da gravidez dos cinco filhos e depois através de sua morte. Se a salvação de Cora depende apenas de palavras que garantam a promessa de uma vida eterna, a salvação da matriarca dos Bundrens depende da ação no aqui e no agora. Note-se como Addie critica a concepção que a vizinha tem do pecado, por exemplo:

Um dia eu conversava com Cora. Ela rezou por mim porque acreditava que eu era cega ao pecado, querendo que eu me ajoelhasse e rezasse também, porque as pessoas para as quais o pecado é apenas uma questão de palavras, para elas a salvação é apenas palavras também (FAULKNER, 2002, p. 153).<sup>30</sup>

Assim, enfatizam Hamblin e Peek (2004, p. 128, tradução nossa), Cora e Whitfield seriam os dois personagens mais próximos de Addie que, juntamente com Anse, “usam as palavras para criar realidades separadas das ações”, ambos por meio da religião. Whitfield, um homem que deveria honrar a palavra de Deus, na prática comete o pecado do adultério. Cora, guiada por regras que teoricamente a tornariam uma boa esposa, na verdade, não sabe nem mesmo cozinhar. O ódio de Addie pelas palavras tem a ver, portanto, com a substituição da existência real pela abstração.

Nesse sentido, vale ainda ressaltar os espaços do romance, principalmente no que diz respeito àqueles que habitam Addie. Patrick O’Donnell (1991, p. 329) foi um dos primeiros a apontar para a passagem gradual que se opera do privado ao público em *As I Lay Dying*. Quando ainda vive, Addie habita apenas a esfera privada de sua casa, mais especificamente o espaço de sua cama. Por outro lado, seu cadáver, confinado ao espaço do caixão e, em uma escala maior, ao da carroça, parte em direção a cenários cada vez mais públicos e diversos, como o rio que quase engole a família, as casas dos vizinhos que decidem ajudar no meio do caminho, o espaço em trânsito e indefinido da estrada e, por fim, o espaço público do cemitério de Jefferson. Viva, Addie é inércia, morta é puro movimento, haja vista o título da obra, traduzido para o português como *Enquanto Agonizo*. Vale dizer, o

---

<sup>30</sup> One day I was talking to Cora. She prayed for me because she believed I was blind to sin, wanting me to kneel and pray too, because people to whom sin is just a matter of words, to them salvation is just words too (FAULKNER, 2010, p. 102).

título aponta, de saída, para um paradoxo central no romance já que grande parte da estória acontece depois de sua morte e não enquanto agoniza em meio aos membros da família que despreza. Para André Bleikasten (1973, p. 278), no centro do cenário de *As I Lay Dying* estão movimento e inércia. Figuras e espaço estão em movimento – a parelha; o cavalo de Jewel; os urubus em círculos sobre a carroça da família; o rio em fluxo – *por causa* da inércia, que estaria investida de um movimento latente. O conceito de imobilidade dinâmica de que fala o autor tem justamente a ver com o fato de que é o corpo estático de Addie que obriga a família a se pôr em movimento. O estado de Addie, um corpo morto de consciência viva, é o que investe de vida o inanimado – “Vi a escuridão ficar em pé e ir embora rodopiando” (FAULKNER, 2002, p. 61)<sup>31</sup>, diz Vardaman; “A água estava fria. Estava espessa, como neve suja. Mas parecia ter vida” (FAULKNER, 2002, p. 120)<sup>32</sup>, diz o vizinho Vernon Tull – e faz com que superfícies planas se desmaterializem em favor da fluidez, conforme atesta a fala de Darl:

O que antes fora uma superfície plana era agora uma sucessão de montículos e buracos que subiam e desciam ao nosso redor, [...] nos incomodando com toques leves e preguiçosos nos fugazes momentos de solidez sob nossos pés (FAULKNER, 2002, p. 129)<sup>33</sup>

Ressalta-se como o ambiente em que se inserem as personagens do romance parece estar constantemente contra elas. Os dois últimos excertos referem-se ao episódio da enchente que quase leva o caixão de Addie no início da viagem. Note-se como Tull e Darl se referem a ela de formas distintas, embora ambos façam referência a seu movimento. Tull analisa sua temperatura e qualidade: a água parece neve derretida, mas em movimento. Darl, por outro lado, analisa a falta de solidez que a correnteza impõe. Não há mais chão em que possam colocar os pés, apenas uma sucessão desordenada de montículos e buracos que os desequilibram mesmo nos raros momentos de estabilidade. Vale lembrar que esta passagem faz também referência a uma época em que as antigas crenças metafísicas, teológicas e estéticas perdem em coerência e validade, dando lugar às incertezas que caracterizam o novo século.

---

<sup>31</sup> I saw the dark stand up and go whirling away (FAULKNER, 2010, p. 39).

<sup>32</sup> The water was cold. It was thick, like slush ice. Only it kind of lived (FAULKNER, 2010, p. 79).

<sup>33</sup> What had once been a flat surface was now a succession of troughs and hillocks lifting and falling about us, [...] teasing at us with light lazy touches in the vain instants of solidity underfoot (FAULKNER, 2010, p. 85).

De acordo com Donald M. Kartiganer (2007, p 370), vida e morte tornam-se, também, categorias inseparáveis no romance. Enquanto a família tenta recompor-se da recente perda da mãe, note-se como Dewey Dell apreende a atmosfera que os circunda: “O ar *morto* envolve a terra *morta* na escuridão *morta*, mais distante que a visão contorna a terra *morta*. Ar *morto* e quente que pesa sobre mim, tocando-me nua através de minhas roupas” (FAULKNER, 2002, p. 59)<sup>34</sup>. A recorrência do adjetivo “morto” evidencia como a morte toma conta do cenário de *As I Lay Dying*. Embora o restante da família permaneça vivo, é como se a morte se pulverizasse no ar que respiram e na terra em que pisam e se tornasse parte deles pelo menos até a integralidade da viagem.

Outra reflexão interessante sobre vida e morte aparece por meio da voz de Darl, para quem o caixão de Addie parece por vezes tomar vida, movimentando-se voluntariamente contra seus familiares. A mesma imagem surge investida de cada vez mais energia em seu sexto, oitavo e décimo sétimo monólogos:

Depois os quatro – Cash e o pai e Vernon e Peabody – levantam o caixão até os ombros e se dirigem à casa. É leve, mas eles andam devagar; vazio, mesmo assim eles o carregam com cuidado; sem vida, mas eles se mexem com palavras de precaução, falando dele como se, terminado, ele agora dormisse ligeiramente vivo, esperando para acordar (FAULKNER, 2002, p. 72);<sup>35</sup>

Durante um instante o caixão resiste, como que voluntariamente, como se em seu interior seu corpo magro como uma vara se aferrasse a ele furiosamente, apesar de morto, com certa modéstia, como se ela tivesse tentado esconder um vestido manchado que ela não podia evitar que molhasse o corpo. E então o caixão se solta, levantando bruscamente como se o definhamento de seu corpo tivesse acrescentado leveza às tábuas ou como se, vendo que o vestido ia lhe ser arrancado, corresse atrás dele numa virada apaixonada que refletisse seu desejo e necessidade (FAULKNER, 2002, p. 86);<sup>36</sup>

<sup>34</sup> The *dead* air shapes the *dead* earth in the *dead* darkness, further away than seeing shapes the *dead* earth. It lies *dead* and warm upon me, touching me naked through my clothes (FAULKNER, 2010, p. 37-38, grifos nossos).

<sup>35</sup> Then the four of them – Cash and pa and Vernon and Peabody – raise the coffin to their shoulders and turn toward the house. It is light, yet they move slowly; empty, yet they carry it carefully; lifeless, yet they move with hushed precautionary words to one another, speaking of it as though, complete, it now slumbered lightly alive, waiting to come awake (FAULKNER, 2010, p. 46).

<sup>36</sup> For an instant it resists, as though within it her pole-thin body clings furiously, even though dead, to a sort of modesty, as she would have tried to conceal a soiled garment that she could not prevent her body soiling. Then it breaks free, rising suddenly as though, seeing that the garment was about to be torn from her, she rushes suddenly after it in a passionate reversal that flouts its own desire and need (FAULKNER, 2010, p. 57).

Depois o caixão cai para a frente, tomando impulso, mostrando Jewel e as brasas em cima dele em rajadas produzidas, como se estivesse rodeado de um halo de fogo. Sem parar o caixão cai e se empina de novo, para, e depois cai vagarosamente para a frente e na cortina de fogo (FAULKNER, 2002, p. 191).<sup>37</sup>

Na primeira passagem, Darl chama a atenção do leitor para o cuidado e a forma precavida com que Cash, Anse, Vernon e Peabody carregam e se referem ao caixão, que contém um corpo que aparenta estar apenas dormindo, podendo retornar à vida a qualquer momento. Nas duas últimas, é como se o corpo resistisse de forma violenta, respectivamente, ao início e aos contratempos da viagem. Quando Jewel salva o caixão de um incêndio, note-se que ele escapa de suas mãos e, tomando um impulso, se lança para frente em direção à cortina de fogo do celeiro, como se Addie inconscientemente tivesse concordado de que dar fim a seu corpo daquela forma seria a melhor solução. É como se sua consciência, que permanece viva, tivesse intuído com drástica rapidez que sua vingança se transformara, na verdade, em uma oportunidade para a realização dos desejos pessoais de seus familiares.

Os objetos de desejo da família representam um afastamento da morte da mãe e uma busca pela continuidade da vida. Ao mesmo tempo, eles incorporam e mantêm Addie viva por meio da insistência dos Bundrens em completar a viagem. Diante da primeira adversidade da jornada, quando a família é engolida pela correnteza de um rio cuja ponte fora levada pela forte chuva, por exemplo, a devoção de Cash e Jewel à viagem fica evidente quando o mais velho, ao pressentir uma iminente tragédia depois que um grande tronco os atinge, se agarra à sua caixa de ferramentas e ao caixão, que acaba escapando de suas mãos. Ao ver o caixão à deriva no rio, Darl pula da carroça, aparentemente no intuito de salvá-lo, mas, como comprova Vardaman, emerge das águas com as mãos vazias: “suas mãos saem vazias da água se esvaziam de água se esvaziam de tudo” (FAULKNER, 2002, p. 132)<sup>38</sup>. Quando Cash consegue alcançá-lo, ele, Jewel e seu cavalo afundam repentinamente. Recontando os fatos à mulher, o vizinho Vernon Tull admite: “Pensei que Cash tivesse desistido e tentava se salvar” (FAULKNER,

<sup>37</sup> Then it topples forward, gaining momentum, revealing Jewel and the sparks raining on him too in engendering gusts, so that he appears to be enclosed in a thin nimbus of fire. Without stopping it overends and rears again, pauses, then crashes slowly forward and through the curtain (FAULKNER, 2010, p. 128).

<sup>38</sup> his hand came empty out of the water emptying the water emptying away (FAULKNER, 2010, p. 87).

2002, p. 134)<sup>39</sup>, mas ele reaparece, tentando salvar o cavalo do irmão, enquanto Jewel salva o caixão. Já na superfície, imóvel e calado, Cash, além de perder sua caixa de ferramentas, percebe que uma de suas pernas, que já havia sido fraturada no passado, foi gravemente atingida.

Enquanto Cash e Jewel parecem imunes às adversidades do desafio que se propuseram a vencer, o emblemático Darl permanece determinado a evitar que a jornada se complete, tanto que acaba ateando fogo ao caixão de Addie no celeiro do fazendeiro Gillespie, que permite aos Bundrens pousar por uma noite. Nas duas tentativas de Darl de dar fim à viagem da família – primeiramente quando se recusa a salvar o caixão da correnteza e, mais adiante, quando tenta incendiá-lo – são Jewel e Cash que impedem seus planos e resgatam o corpo da água e do fogo, respectivamente.

Retirado por Jewel do celeiro em chamas, o caixão é colocado embaixo de uma macieira. Em busca do local em que dormiam os urubus que perseguiram a família, Vardaman encontra Darl chorando copiosamente em cima do caixão: “‘Não chora’, eu disse, ‘Jewel conseguiu tirar ela. Não precisa chorar, Darl’” (FAULKNER, 2002, p. 193)<sup>40</sup>. Ao contrário do que pensa Vardaman, o choro de seu irmão é resultado da constatação de seu fracasso, pela segunda vez, em findar a absurda viagem e oferecer um destino mais digno ao corpo da mãe. Nesse sentido, vê-se que, embora Addie não tenha demonstrado em vida nenhum afeto pelo filho, e isso tenha causado nele uma evidente fissura de identidade, Darl é o único que, nas palavras da vizinha Cora, “era tocado pelo próprio Senhor e considerado estranho por nós mortais e que a amou” (FAULKNER, 2002, p. 145)<sup>41</sup>. A visão de Cora sobre Darl será mais bem esmiuçada no capítulo 3 desta dissertação. Por ora, ressalta-se apenas sua compreensão do verdadeiro amor que o rapaz possui pela mãe.

No dia seguinte, a família parte finalmente rumo a Jefferson. Seguida pelos urubus e pelas reclamações dos moradores da cidade devido ao forte cheiro de putrefação, os Bundrens enterram o corpo de Addie com uma pragmática rapidez: “enchemos e cobrimos o túmulo e fomos para o portão e retomamos o

<sup>39</sup> I thought that Cash had give up then and was swimming for it (FAULKNER, 2010, p. 88-89).

<sup>40</sup> ‘You needn’t to cry,’ I said. ‘Jewel got her out. You needn’t cry, Darl’ (FAULKNER, 2010, p. 130).

<sup>41</sup> was touched by God Himself and considered queer by us mortal and that did love her (FAULKNER, 2010, p. 96).

caminho” (FAULKNER, 2002, p. 203)<sup>42</sup>, diz Cash. Isso significa dizer que, do ponto de vista narrativo, a morte de Addie torna-se secundária em relação àquilo que se passa. Para Vickery (1959, p. 238), o romance desemboca no esvaziamento do significado de um ritual e no surgimento do absurdo e do grotesco, já que, depois de enterrado o corpo, é como se a jornada não tivesse existido para a família – à exceção de Darl que, confinado às grades de um hospital psiquiátrico, é o único a dedicar um pensamento à mãe. Da mesma forma, para Urgo (1988, p. 15, tradução nossa), ainda que a finalidade de Addie seja a vingança, “são os vivos que triunfam em *As I Lay Dying*”.

A perna de Cash é, no caminho, “engessada” com cimento, na tentativa de cessar suas dores e, apenas ao final da jornada, já em Jefferson, a família consegue um médico para tratá-la. Dewey Dell falha em sua tentativa de abortar, pois é enganada por um suposto farmacêutico que promete lhe dar uma droga abortiva caso ela se deite com ele. Jewel perde seu cavalo, que é trocado por um par de parelhas, já que as pobres mulas morrem na travessia do rio. Apenas Anse logra alcançar todos os seus objetivos: o homem rouba dinheiro da filha para poder colocar uma dentadura e consegue, em poucas horas, uma nova esposa:

‘É Cash e Jewel e Vardaman e Dewey Dell’, o pai diz, meio envergonhado e orgulhoso também, com seus dentes e tudo, mesmo que não olhasse para nós. ‘Esta é a Mrs. Bundren’, ele diz (FAULKNER, 2002, p. 223).<sup>43</sup>

O triste destino de Darl, que é, a mando de seu pai, levado para um hospício, aponta para uma tragicidade e uma peculiaridade no romance que deverão ser discutidas mais adiante. Por hora, cabe entender melhor cada uma das personagens e seus monólogos interiores.

## 2.2 PERSONAGENS E NARRAÇÃO

Uma das primeiras menções a *As I Lay Dying* foi feita por Julia K. W. Baker, em seu ensaio “Literature and Less”, de 1930, mesmo ano de lançamento do

<sup>42</sup> we got it filled and covered and drove out the gate and turned into the lane (FAULKNER, 2010, p. 137).

<sup>43</sup> ‘It’s Cash and Jewel and Vardaman and Dewey Dell’, pa says, kind of hangdog and proud too, with his teeth and all, even if he wouldn’t look at us. ‘Meet Mrs Bundren’, he says (FAULKNER, 2010, p. 149).

romance. Para ela, a quinta publicação do autor acompanha em grandeza o aclamado *The Sound and the Fury*. Enquanto o romance de 1929 narra a tragédia da desintegração de uma família aristocrata, o seguinte, nas palavras da autora, “lida com a tragédia da morte entre os brancos mais pobres” (BAKER, 1930, p. 157, tradução nossa). Para Baker, contudo, em *As I Lay Dying* a tragédia da morte mostra-se menor do que a tragédia dos próprios personagens.

Os sete membros da família Bundren diferem muito entre si em suas ambições, posicionamentos e personalidades. Ao preguiçoso Anse contrapõem-se seu filho mais velho Cash, um empenhado carpinteiro que trabalha com afinco, no início do romance, sobre as tábuas que se transformarão no caixão de sua mãe, e Jewel, que está todo o tempo oferecendo cuidados ou cavalgando seu valioso cavalo. Ao mundo de ação desses dois irmãos contrapõe-se o mundo contemplativo de Darl que, em dezenove monólogos, mais vê e sente seu entorno de uma forma intuitiva do que age. Como já dito, Dewey Dell se afasta em muito dos mundos de seu pai e irmãos, pois passa toda a narrativa buscando uma maneira de interromper sua gravidez indesejada. Ela mesma revela que, dentro de seu núcleo familiar, está completamente sozinha: “É porque estou sozinha. Se eu pudesse apenas sentir, seria diferente, porque eu não estaria sozinha. Mas se eu não estivesse sozinha todo mundo saberia disso” (FAULKNER, 2002, p. 55).<sup>44</sup> Por fim, o menino Vardaman, inocente e confuso, esforça-se para dar sentido ao caótico mundo que o circunda e às contradições que por vezes colocam seus familiares uns contra os outros, embora eles busquem permanecer unidos.

Também por serem tão diferentes, seus monólogos não podem ser equiparados em relação à forma, ao estilo ou ao conteúdo. Alguns personagens, como é o caso de Darl, tendem para o uso de uma linguagem subjetiva e lírica. Outros, contudo, como é o caso de Cash, possuem linguagem mais pragmática, sem floreios. Veja-se o exemplo de um dos seus monólogos, em que ele descreve a construção do caixão com afirmações de cunho científico: “Um corpo não é quadrado como uma viga transversal”, ou ainda “A água tem que cair de forma oblíqua. A água desliza com mais facilidade de cima para baixo ou horizontalmente”

---

<sup>44</sup> It's because I am alone. If I could just feel it, it would be different, because I would not be alone. But if I were not alone, everybody would know it (FAULKNER, 2010, p. 35).

(FAULKNER, 2002, p. 73).<sup>45</sup> Significa dizer, o tipo de linguagem que os Bundrens utilizam diz muito acerca daquilo que são como pessoa: está nela o ponto de partida para investigar a origem de seus dramas, medos e vontades.

Nos monólogos interiores dos vizinhos e desconhecidos – dezesseis no total – que a família encontra pelo caminho o leitor tem a oportunidade de conhecer a família Bundren através de uma perspectiva mais panorâmica, mas nem por isso menos trágica. Um ano após a publicação do romance, Henry Nash Smith (1931, p. 160) chama atenção para sua atmosfera gótica e mórbida e para como os acontecimentos que marcam a jornada da família e, principalmente, as falas das personagens que participam direta ou indiretamente dela, contribuem para emprestar cores cada vez mais cinzas a um cenário marcado pela dor. Para Cleanth Brooks (1963, p. 258) essas vozes forçam a saída do leitor de um pequeno núcleo familiar para uma perspectiva mais comunal, além de oferecerem uma nova perspectiva aos eventos, que acabam por se confundir aos sentimentos e desejos secretos dos Bundrens.

Assim, no capítulo que dá início à narrativa, o primeiro monólogo de Darl, embora a situação atual de Addie seja aludida, não fica claro por que o rapaz adentra sua casa seguido pelo som incessante de um martelo. Só no capítulo seguinte a vizinha Cora Tull, em visita à casa da família, descreve o estado moribundo de Addie: “Seu rosto está tão consumido que os ossos se desenham sob a pele em linhas brancas. Os olhos são como duas velas que se veem derreter e pingar no bocal de candelabros de ferro (FAULKNER, 2002, p. 13)<sup>46</sup>. A agonia de Addie em seu leito de morte é embalada pelas marteladas de Cash, seu filho mais velho, que a seu pedido constrói o caixão onde ela poderá descansar em pouco tempo. O olhar enfraquecido de Addie está o tempo todo orientado para a janela de seu quarto, a assistir o trabalho incansável do filho, como se cada martelada dissesse “falta pouco” e ela esperasse pacientemente pela conclusão da tarefa para que pudesse deixar este mundo.

Aos poucos, tem-se acesso às falas e descrições do restante dos Bundrens. Anse, o pai da família, é descrito por um de seus filhos como uma figura

---

<sup>45</sup> A body is not square like a crosstie/The water will have to seep into it on a slant. Water moves easiest up and down or straight across (FAULKNER, 2010, p. 48).

<sup>46</sup> Her face is wasted away so that the bones draw just under the skin in white lines. Her eyes are like tow candles when you watch them gutter down into the sockets of iron candle-sticks (FAULKNER, 2010, p. 6).

“esculpida por um chargista primitivo” (FAULKNER, 2002, p. 70)<sup>47</sup>, um homem preguiçoso em cujas camisas não havia marcas de suor e, por isso, “você poderia dizer que não tinham sido de mais ninguém além de Anse sem nenhuma dúvida” (FAULKNER, 2002, p. 32)<sup>48</sup>. Cash, o filho mais velho, é um rapaz metódico e objetivo, de poucas palavras. O filho seguinte, Darl, é descrito por Cora e Vernon Tull como sendo diferente dos demais, filho cujo único problema era o de pensar demais: “Eu já disse e repito, o problema eterno de Darl é: ele pensa demais” (FAULKNER, 2002, p. 65)<sup>49</sup>. Jewel é retratado pelos demais como um garoto irritadiço que parece ter afeto apenas por seu cavalo. Quando ele expõe ao pai sua irritação com relação à construção do caixão e a decisão da família de enterrar Addie longe dali, o pai diz: “Você não tem nenhum carinho ou consideração por ela. Nunca teve” (FAULKNER, 2002, p. 22).<sup>50</sup>

Ressalta-se que o mundo de Jewel é o menos compreensível de todos os Bundrens, já que em um único capítulo tem-se acesso a seus pensamentos e emoções. Nele, nota-se que embora demonstre ser aparentemente desligado da mãe devido a seu temperamento difícil, o rapaz, na verdade, a ama de forma incondicional. Isto pode ser comprovado, na esfera pública, através da venda de seu precioso cavalo para que a viagem continue e do salvamento do caixão de Addie da correnteza e do incêndio mencionados acima. Na esfera privada, observa-se que seu mundo permanece centrado na mãe. Jewel está emocionalmente ligado a ela, mais do que os outros filhos, e sonha com um lugar em que ele e Addie estejam sozinhos no alto de uma colina, para que ela pudesse morrer em paz:

Só estaríamos eu e ela no alto de uma colina e eu jogando pedras para baixo na cara daquela gente, pegando e lançando colina abaixo caras e dentes e tudo até que por Deus ela ficasse tranquila e não houvesse essa maldita enxó dizendo Falta pouco. Falta pouco e poderíamos ficar tranquilos (FAULKNER, 2002, p. 19).<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> carved by a savage caricaturist (FAULKNER, 2010, p. 45).

<sup>48</sup> you could tell they aint been nobody else's but Anse's that way without mistake (FAULKNER, 2010, p. 19).

<sup>49</sup> I have said and I say again, that's ever living thing the matter with Darl: he just thinks by himself too much (FAULKNER, 2010, p. 41).

<sup>50</sup> you got no affection nor gentleness for her. You never had (FAULKNER, 2010, p. 12).

<sup>51</sup> It would just be me and her on a high hill and me rolling the rocks down the hill at their faces, picking them up and throwing them down the hill faces and teeth and all by God until she was quiet and not that goddamn adze going One lick less. One lick less and we could be quiet (FAULKNER, 2010, p. 10).

Dewey Dell, a única filha do casal, é também a única a permanecer a maior parte do tempo ao lado da mãe em seus últimos dias de vida – “aquela menina ao lado dela, abandonando-a com o leque” (FAULKNER, 2002, p. 13)<sup>52</sup>, diz Cora Tull. Por fim, Vardaman aparece pela primeira vez no monólogo de Vernon Tull, carregando um peixe morto tão grande quanto ele, orgulhoso de sua pesca e desejoso em mostrar a conquista para sua mãe. Devido a sua presença marcante no romance, como é também o caso de Cash, vale a pena dar destaque para essas duas personagens.

### 2.2.1 Vardaman

Desde o início, a confusão de Vardaman com relação ao estado atual de Addie e à possibilidade de sua morte é evidenciada. Quando finalmente presencia seu falecimento, Darl descreve o atordoamento do pequeno irmão diante do ocorrido: “Por trás das pernas do pai, Vardaman olha, boquiaberto e com toda a cor de seu rosto escoando para a boca, [...] seu rosto pálido se fundindo com as sombras como um pedaço de papel colado numa parede descascando” (FAULKNER, 2002, p. 47).<sup>53</sup> A dificuldade de Vardaman de compreender o novo estado em que se encontra a mãe culminará, mais adiante, em uma das frases mais emblemáticas do romance. Ao associar o cadáver ao peixe que ele havia pescado, por estarem ambos sem vida, Vardaman os funde na frase: “Minha mãe é um peixe” (FAULKNER, 2002, p. 75).<sup>54</sup>

Segundo Volpe (1967, p. 134), a morte de Addie traumatiza tanto a criança que se torna imperativo que ela se identifique continuamente com aqueles à sua volta – “Darl é meu irmão” (FAULKNER, 2002, p. 89); “Cash é meu irmão” (FAULKNER, 2002, p. 182).<sup>55</sup> Além disso, na tentativa de transferir o vazio deixado pela mãe, Vardaman se concentra em seus anseios de ver o trem de Jefferson e comer algumas bananas e na tarefa incansável de perseguir os urubus que insistem em rodear o caixão de Addie. Nesse sentido, a criança não poderia ser comparada aos seus familiares, que seguem movidos por ou despidos de desejos pessoais até

<sup>52</sup> That girl standing right over her, fanning her with the fan (FAULKNER, 2010, p. 6).

<sup>53</sup> From behind pa’s leg Vardaman peers, his mouth full open and all color draining from his face, [...] his pale face fading into the dusk like a piece of paper pasted on a failing wall (FAULKNER, 2010, p. 29).

<sup>54</sup> My mother is a fish (FAULKNER, 2010, p. 49).

<sup>55</sup> Darl is my brother (FAULKNER, 2010, p. 58)/Cash is my brother (FAULKNER, 2010, p. 122).

Jefferson, pois ela está confusa demais para sequer compreender a morte da mãe, muito menos a viagem como uma de suas consequências.

No décimo e último monólogo de Vardaman expõe-se sua dor e confusão levadas ao extremo. A criança já atordoada pela morte da mãe vê-se ainda mais perdida sem Darl por perto. Sozinho, esperando Dewey Dell voltar da farmácia, Vardaman associa o trem da loja de Jefferson que um dia tanto desejara ver com aquele que levava seu irmão para Jackson, perdendo, assim, qualquer alegria que ainda pudesse ter: *“Meu irmão é Darl. Ele foi para Jackson no trem. Ele não embarcou no trem para ficar louco. Ficou louco na nossa carroça”* (FAULKNER, 2002, p. 215, grifos do autor)<sup>56</sup>. Tão trágico é também o destino da criança e tão próxima a Darl ela está, que se faz necessário antes de tudo mencionar algumas de suas falas para que também se elucidem algumas questões referentes a seu irmão mais velho.

Conforme mencionado, Vardaman aparece no romance primeiramente através do olhar de Tull: *“Aquele garoto sobe a colina. Carrega um peixe do tamanho dele. Joga-o no chão e resmunga ‘Ah’ e cospe por sobre o ombro como um homem. O desgraçado do peixe é do tamanho dele”* (FAULKNER, 2002, p. 31).<sup>57</sup> O peixe que pescara tem papel essencial na narrativa para o menino, pois já em seu primeiro monólogo o leitor se depara com sua confusão diante da morte da mãe e com início da transmutação de seu cadáver no peixe morto que havia pescado:

Aí começo a correr. Corro até o fundo e venho para a ponta da varanda e paro. Aí começo a chorar. Posso sentir onde o peixe estava na terra. Agora está cortado em pedaços que não são de peixe, sem sangue nas minhas mãos nem no macaço. Até aí não havia acontecido nada. Ainda não. E agora ela está tão longe que eu não consigo pegá-la (FAULKNER, 2002, p. 51).<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *My brother is Darl. He went to Jackson on the train. He didn't go on the train to go crazy. He went crazy in our wagon* (FAULKNER, 2010, p. 145, grifos do autor).

<sup>57</sup> That boy comes up the hill. He is carrying a fish nigh long as he is. He slings it to the ground and grunts 'Hah' and spits over his shoulder like a man. Durn nigh long as he is (FAULKNER, 2010, p. 18).

<sup>58</sup> Then I begin to run. I run toward the back and come to the edge of the porch and stop. Then I begin to cry. I can feel where the fish was in the dust. It is cut up into pieces of not-fish now, not-blood on my hands and overalls. Then it wasn't so. It hadn't happened then. And now she is getting so far ahead I cannot catch her (FAULKNER, 2010, p. 32).

Agora que o peixe jaz cortado na cozinha, sem a forma original, é como se ele fosse um não-peixe, da mesma forma que sua mãe, agora sem vida, transforma-se em uma não-mãe que está tão longe da criança que ela já não pode alcançar. Quão incompreensível Ihe é o fenômeno da morte e quão desamparado se encontra Vardaman. Nenhum de seus familiares se preocupa em acalmar a criança, nem ao menos explicá-la que a mãe, até pouco tempo com vida, agora jaz imóvel dentro de um caixão. Tanto que ela fura o caixão para que sua mãe possa “respirar”.

A respeito do ser e o não-ser, em *Metafísica do Belo*, Schopenhauer (2003, p. 43) revela que todo ser que se encontra no tempo é também um não-ser, já que “o tempo é precisamente aquele mediante o qual podem caber às mesmas coisas determinações contrárias”. Dessa forma, é como se cada fenômeno também fosse seu “não é”, já que é algo tão relativo como o tempo que separa seu início de seu fim. Assim, Darl faz uma reflexão que se parece com a do irmão talvez seguindo as mesmas premissas que Schopenhauer apresenta. Quando a família tenta encontrar uma lata para preparar o cimento que despejarão na perna quebrada de Cash, o rapaz diz:

Como nossas vidas se complicam para o não-vento, não-som, os cansados gestos cansadamente repetidos: ecos de velhas compulsões sem-mãos e sem-cordas: no pôr-do-sol caímos em atitudes furiosas, mortos gestos de bonecas (FAULKNER, 2002, p. 179).<sup>59</sup>

De forma análoga, no monólogo de Addie, a mulher assevera que era parte de suas obrigações como esposa a de não pedir a Anse para que fosse o não-Anse, algo que ele poderia ter Ihe oferecido. Mesmo sendo uma criança, é como se Vardaman compreendesse que o que separa sua mãe de sua não-mãe é apenas a categoria fugaz do tempo e, assim, não conseguisse cooperar com a ideia de ter de se conformar a isso, já que tanto ele quanto Darl parecem se colocar para além dessa categoria. Tanto que depois de concluir que sua mãe era um peixe, Vardaman se desespera ao ver Cora cozinhando-o. Mais adiante, quando Tull e Cora estão retornando às suas terras, descobrem o menino pescando em um rio próximo, como se encontrando outro peixe com vida, ele pudesse de certa forma ressuscitar sua

---

<sup>59</sup> How do our lives ravel out into the no-wind, no-sound, the weary gestures wearily recapitulant: echoes of old compulsions with no-hand on no-strings: in sunset we fall into furious attitudes, dead gestures of dolls (FAULKNER, 2010, p. 120).

mãe. Se o que separa o peixe cozido de um peixe vivo é apenas o tempo, então ainda é possível fazer com que sua mãe retorne à vida. Não há distinção entre passado e presente. Nesse sentido, para Schopenhauer (2005, p. 243):

o tempo é meramente a visão esparsa e fragmentada que um ser individual tem das Ideias, as quais estão fora do tempo, portanto são ETERNAS. Por isso Platão diz que o tempo é a imagem móvel da eternidade.

Já que as coisas particulares são as Ideias multiplicadas pelo princípio de razão, é como se para a criança a Ideia de peixe – e por consequência a de mãe – permanecesse a mesma, independentemente da sucessão dos fenômenos. Assim, embora o peixe cozido e o peixe com vida sejam *fenômenos* distintos, a Ideia de peixe permanece inalterável. Da mesma forma, o cadáver de Addie e seu corpo com vida são apenas pluralizações de uma mesma Ideia de mãe e por isso a criança falha em reconhecer a diferença que se opera entre um e outro.

De acordo com Urgo (1988, p. 21, tradução nossa), quando Vardaman faz essa transmutação da mãe para o peixe é necessário atentar para o processo de figuração que ali se opera em detrimento da simples comparação. Dizer “minha mãe é como um peixe” não é o mesmo que dizer “minha mãe é um peixe”, assim, “descrever uma coisa como se fosse outra coisa, dizer ‘Minha mãe é um peixe’, é digeri-la, por assim dizer, e tornar o objeto problemático uma parte de si mesmo”. É o início de uma aproximação cada vez mais incontestável com a genialidade que caracteriza Darl. Em seu oitavo monólogo, nota-se a cumplicidade entre Darl e ele, já que os dois “ouvem” o que a mãe diz de dentro de seu caixão; “ouvem” ela se virar dentro dele. Vardaman diz que consegue ouvi-la, mas não entende o que ela diz. Seu irmão lhe explica que ela está falando com Deus, rogando para que Ele a esconda dos olhares dos homens para que ela possa entregar sua vida. É depois disso que Darl incendeia o celeiro. Nenhum dos outros irmãos parece estar tão próximo de Darl quanto Vardaman. Ambos se confundem com relação às suas identidades e apreendem seu entorno com base em seus sentidos. É por isso que o presente de Vardaman parece muito se aproximar ao passado de Darl.

Vale ressaltar que, em termos gerais, todas as crianças da ficção falkneriana pertencem a uma família cujos membros estão psicológica e emocionalmente instáveis:

Nenhum emerge de qualquer coisa parecida com uma família normal. As figuras parentais são em grande parte sem esperança, ausentes, perversas, ou ineficazes; como resultado, os jovens procuram adotar substitutos com variados graus de sucesso. A educação formal é quase inexistente ou ineficaz, enquanto a educação sexual é absolutamente desastrosa. As lições obtidas a partir de experiências iniciais tradicionais *levam à confusão em vez do crescimento*, à alienação em vez da segurança. De fato, suas iniciações são tão física e emocionalmente traumatizantes que eles parecem estagnados na idade que as experimentam (HAMBLIN; PEEK, 1999, p. 65-66, tradução nossa).

É o caso, portanto, não apenas de Vardaman, mas também de outras crianças, como as Compson, de *The Sound and the Fury*, o pequeno órfão Joe Christmas, de *Light in August*, ou mesmo Thomas Sutpen, de *Absalom, Absalom!*.

### 2.2.2 Cash

Apesar de distintos em suas posições e ações, acredita-se que os irmãos Cash, Darl e Jewel, pelo que se ouve de suas vozes ou dos demais narradores que interpelam a narrativa, fazem parte daqueles que não têm o intuito de satisfazer uma vontade pessoal por meio da jornada. Mais do que isso, para consagrá-la, Cash e Jewel parecem dispostos a sacrificar a qualquer custo seus mais preciosos bens ou sua integridade física – como dito anteriormente, Jewel é obrigado a vender seu amado cavalo a fim de obterem uma nova parelha para a carroça e Cash fratura a perna e suporta, durante todo o percurso, com dignidade e paciência, as mais agudas dores físicas. Mesmo quando a família decide “engessar” sua perna com cimento, no intuito de aliviar sua agonia, Cash se preocupa mais com o caixão que contém o corpo da mãe do que consigo mesmo: “‘Com cuidado’. [...] ‘Não deixe cair nada sobre o caixão’”.<sup>60</sup>

Ainda que os irmãos não possuam desejos que pretendam realizar com a conclusão da viagem, ambos concentram suas atenções em elementos que

<sup>60</sup> ‘Watch out for it’. [...] ‘Dont get none on it if you can help’ (FAULKNER, 2010, p. 121).

os definem como pessoas. O amor e a devoção de Cash e Jewel, respectivamente, pela carpintaria e por seu cavalo, possibilitam aos dois demonstrar o afeto pela mãe na esfera da ação. Conforme enfatizado, durante a maior parte do romance, Cash aparece apenas secundariamente, primeiro trabalhando sobre o caixão que abrigará em pouco tempo o corpo da mãe e posteriormente deitado sobre o mesmo caixão com a perna quebrada, assim permanecendo até a completude da viagem. No sexto monólogo de Darl, o rapaz observa Cash trabalhando e chama a atenção do leitor para a morbidez da atmosfera em que o carpinteiro realiza, com esmero, sua atividade: “Cash trabalha entre os cavaletes, movendo-se para trás e para a frente, levantando e colocando as pranchas que reverberam na atmosfera morta” (FAULKNER, 2002, p. 68).<sup>61</sup> Mais adiante: “Ele se movimenta de novo e começa a mudar as pranchas, levantando-as, baixando-as com cuidado, como se fossem vidro” (FAULKNER, 2002, 70).<sup>62</sup> Para Calvin Bedient (1968, p. 271, tradução nossa), Cash simboliza “a celebração do trabalhador como um herói”. Em nenhum momento a devoção do carpinteiro à perfeição de seu trabalho o desumaniza, mas o dignifica. Na citação supracitada, ele maneja as tábuas como se fossem vidro e novamente Darl descreve que o irmão esguelha a ponta de uma tábua com o cuidado de um joalheiro: “Cash esguelha a ponta com o cuidado tedioso e minucioso de um joalheiro (FAULKNER, 2002, p. 71).<sup>63</sup> É como se o trabalho fosse uma forma encontrada por Cash de evitar ser engolido pelo ambiente desolador em que está inserido, o de uma família desestruturada e infeliz.

Em seu primeiro monólogo, há apenas algumas explicações técnicas em forma de lista de o porquê fazer o caixão de esguelha. Esta é a primeira denotação da dificuldade do carpinteiro em articular a linguagem com conectivos. Relembrando a reflexão de Tull, o trabalho não permite ao homem pensar muito e por isso o mundo da linguagem ainda é estranho para Cash. Muitas vezes as frases ou palavras aparecem soltas, sem contextualização, como no item seis da lista: “6. Exceto” (FAULKNER, 2002, p. 73).<sup>64</sup> Há também a impressão de certa frieza por parte do carpinteiro, ao falar de forma distanciada de um corpo morto, sendo que fora sua própria mãe quem acabara de morrer: “9. O magnetismo animal de um

<sup>61</sup> Cash labors about the trestles, moving back and forth, lifting and placing the planks with long clattering reverberations in the dead air (FAULKNER, 2010, p. 44).

<sup>62</sup> He moves again and falls to shifting the planks, picking them up, laying them down again carefully, as though they are glass (FAULKNER, 2010, p. 45).

<sup>63</sup> Cash bevels the edge of it with the tedious and minute care of a jeweler (FAULKNER, 2010, p. 45).

<sup>64</sup> 6. Except (FAULKNER, 2010, p. 48).

corpo morto faz com que a pressão funcione obliquamente, de forma que as juntas e as ligações de um caixão devem ser feitas de esgelha” (FAULKNER, 2002, p. 73).<sup>65</sup> Note-se como no décimo monólogo de Darl, a impassibilidade de Cash com relação à morte da mãe ainda é evidenciada: “Cash cospe sobre a roda. ‘Em poucos dias vai começar a feder’, ele diz” (FAULKNER, 2002, p. 95)<sup>66</sup>, ao mesmo tempo em que o zelo excessivo para com o caixão e conseqüentemente com seu trabalho saltam aos olhos:

Uma gota de barro, espirrada, cai sobre o caixão. Cash se inclina e pega uma ferramenta de sua caixa e o limpa com cuidado. Quando a estrada cruza Whiteleaf, os carvalhos inclinam-se perto o suficiente, ele arranca um galho e esfrega a mancha com as folhas molhadas (FAULKNER, 2002, p. 95).<sup>67</sup>

Seu segundo monólogo já é em forma de texto e narra o carregamento do caixão por ele, Peabody, Anse e Jewel para a carroça, a fim de que se possa dar início à jornada. Entretanto, Cash ainda não consegue terminar nenhuma sentença: “Ele não vai se equilibrar. Se você quer levá-lo nos ombros e manter o equilíbrio, vamos ter que-----/‘Estou dizendo que não vai dar para levar nos ombros e não vai se equilibrar a não ser que-----’” (FAULKNER, 2002, p. 85).<sup>68</sup> O terceiro monólogo é muito parecido com o anterior. Embora também em prosa, o carpinteiro ainda não é capaz de concluir nenhum pensamento seu: “Não estava equilibrado. Eu disse a eles que se quisessem que ficasse equilibrado, eles teriam que” (FAULKNER, 2002, p. 143).<sup>69</sup> No décimo primeiro monólogo de Darl, quando o rapaz relata como Jewel conseguiu comprar seu amado cavalo, vê-se Cash ainda com dificuldades para articular a linguagem. Quando os dois irmãos se encontram para especular sobre Jewel, que trabalhava durante as noites na terra dos Snopes e não conseguia executar seus afazeres no dia seguinte, Darl precisa auxiliar o irmão a expor seu pensamento:

---

<sup>65</sup> 9. The animal magnetism of a dead body makes the stress come slanting, so the seams and joints of a coffin are made on the bevel (FAULKNER, 2010, p. 48).

<sup>66</sup> Cash spits over the wheel. ‘In a couple of days now it’ll be smelling’, he says (FAULKNER, 2010, p. 62).

<sup>67</sup> A gout of mud, backflung, plops onto the box. Cash leans forward and takes a tool from his box and removes it carefully. When the road crosses Whiteleaf, the willows leaning near enough, he breaks off a branch and scours at the stain with the wet leaves (FAULKNER, 2010, p. 62).

<sup>68</sup> It wont balance. If you want it to tote and ride on a balance, we will have-----/‘I’m telling you it wont tote and it wont ride on a balance unless-----’ (FAULKNER, 2010, p. 56).

<sup>69</sup> It wasn’t on a balance. I told them that if they wanted it to tote and ride on a balance, they would have to (FAULKNER, 2010, p. 95).

‘Nem sempre são as coisas seguras deste mundo que uma pessoa.....’  
 ‘Você quer dizer que as coisas seguras nem sempre são as melhores?’  
 ‘Sim; melhores’, ele disse, hesitando de novo. ‘Não são as melhores, as coisas que são boas para ele.....Um jovem. O tipo de pessoa que odeia ver.....chafurdando no lodaçal de outra.....’ (FAULKNER, 2002, p. 114).<sup>70</sup>

Depois da travessia do rio, o quarto monólogo de Cash, e o maior de todos, só aparece ao final do romance, depois que ele fora obrigado à imobilidade por vários dias, e é nele que se narra o trágico fim de Darl. É como se, depois de compreender a importância da reflexão, fosse dado o direito a Cash de narrar o episódio mais importante do romance, já que agora ele domina a linguagem e é capaz de se relacionar por meio dela com o mundo ao seu redor. Não mais confinado à esfera da ação, o carpinteiro passa a concentrar-se em outros aspectos. Quando, já em Jefferson, a família detém-se diante de uma casa para que Anse possa conseguir uma pá, a primeira coisa que o carpinteiro nota é que: “A música tocava na casa. Era um daqueles gramofones. Tão natural como uma orquestra”. Mais adiante, no mesmo parágrafo, ele diz: “É uma coisa muito confortadora, a música” (FAULKNER, 2002, p. 202).<sup>71</sup> Atentar-se para a relação que Cash estabelece com a música é imprescindível na medida em que ele é o único dos Bundrens, além de Darl, que é capaz de se conectar de alguma forma à arte: “Não sei se um pouco de música não é a coisa mais bonita que um sujeito pode ter” (FAULKNER, 2002, p. 221)<sup>72</sup>, ele pondera nas últimas linhas do romance. Para Schopenhauer a música é a arte mais suprema: ela não é cópia das Ideias, mas sim da própria Vontade. Graças à sua linguagem universal, a música consegue expressar a essência íntima do mundo, “visto que ultrapassa as Ideias e também é completamente independente do mundo fenomênico” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a música “poderia existir ainda que não houvesse mundo – algo que não pode ser dito acerca das demais artes” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Nota-se, portanto, que Cash estabelece uma

<sup>70</sup> ‘It aint always the safe things in this world that a fellow.....’  
 ‘You mean, the safe things are not always the best things?’  
 ‘Ay, best’, he said, fumbling again. ‘It aint the best things, the things that are good for him..... A young boy. A fellow kind of hates to see.....wallowing in somebody else’s mire.....’ (FAULKNER, 2010, p. 76).

<sup>71</sup> The music was playing in the house. It was one of them graphophones. It was natural as a music-band/It’s a comfortable thing, music is (FAULKNER, 2010, p. 136).

<sup>72</sup> I dont know if a little music aint about the nicest thing a fellow can have (FAULKNER, 2010, p. 148).

relação não com um conhecimento artístico qualquer, mas com aquele que é considerado o mais excelente de todos pelo filósofo de Frankfurt.

Vale lembrar que, se com o caminhar da narrativa, Cash passara da esfera da ação para a da reflexão, o emblemático Darl jamais conhecera outra forma de se relacionar com o mundo que não fosse por meio da intuição. Desde o início da narrativa fica evidente que o rapaz difere em muito de sua família. Para Vernon Tull, é como se o rapaz “tivesse entrado dentro de você, de alguma forma” (FAULKNER, 2002, p. 109)<sup>73</sup>. Mas é justamente por isso, ou seja, por ser o filho que contempla o mundo ao seu redor, que Darl é capaz de conhecer todos os segredos dos Bundrens e entender o despropósito da jornada até Jefferson. Assim, Darl sabe que Jewel não é filho de Anse, mas de Whitfield, com quem Addie tivera um *affair*. O rapaz também é o único que sabe da gravidez de Dewey Dell e de seu desejo de abortar em Jefferson.

É justamente por levar cada um dos Bundrens a encarar seus vícios e segredos mais sórdidos que todos eles contribuem à sua maneira com a decisão de enviá-lo para o hospital psiquiátrico de Jackson, à exceção de Vardaman e Cash. O carpinteiro, contudo, mantém em segredo a decisão e, ao final de seu penúltimo monólogo, nota-se o desapontamento de Darl com a postura do irmão: “‘Eu pensei que você me avisaria,’ ele disse, ‘Nunca pensei que você faria isso’” (FAULKNER, 2002, p. 203)<sup>74</sup>. Segundo Calvin Bedient (1968, p. 272), Cash apoia-se em um julgamento moral para justificar o internamento de Darl, já que acredita que não se deve incendiar a propriedade alheia, construída a custa do trabalho braçal de um homem. Ainda assim, permanece um questionamento acerca do destino do irmão: “‘Às vezes não tenho tanta certeza de quem tem o direito de dizer quando uma pessoa está louca ou não’” (FAULKNER, 2002, p. 200)<sup>75</sup> e a evidência de uma certa compreensão de seu universo: “Este mundo não é o seu mundo; esta vida sua vida” (FAULKNER, 2002, p. 223).<sup>76</sup>

Finalmente, sobre Anse, sabe-se que é o único dos Bundrens que realiza os desejos que o moveram a completar a viagem, enquanto seus filhos permanecem atordoados por seus dramas psicológicos. Contudo, o próprio

<sup>73</sup> had got into the inside of you, someway (FAULKNER, 2010, p. 72).

<sup>74</sup> ‘I thought you would have told me’, he said. ‘I never thought you wouldn’t have’ (FAULKNER, 2010, p. 137).

<sup>75</sup> But I aint so sho that ere a man has the right to say what is crazy and what aint (FAULKNER, 2010, p. 137).

<sup>76</sup> This world is not his world; this life his life (FAULKNER, 2010, p. 149).

Faulkner, em uma de suas aulas na Universidade de Virgínia, discorda sobre ele ser o “vilão” da história. Isso porque, de acordo com Volpe (1967, p. 129, tradução nossa):

Não há vilões ou heróis em *As I Lay Dying*. As complexidades e contradições da personalidade humana são expostas e exploradas, e o resultado final é a consciência do leitor sobre as incongruências divertidas e trágicas entre a visão do indivíduo sobre si mesmo e visão que seu vizinho tem dele.

Aqui, vale a pena sublinhar novamente a dialética que se opera entre o público e o privado, representada na forma do romance pelos monólogos dos vizinhos e estranhos à família e pelas falas dos Bundrens em si. Embora clame ser um homem trabalhador, que dá seu sangue e seu suor pela família, Anse é descrito pelas demais personagens como um homem preguiçoso, que abusa de favores da vizinhança. Além disso, o pai se utiliza de chantagem para roubar dinheiro e bens dos filhos: “É só um empréstimo. Deus sabe, odeio ser repreendido pelos meus próprios filhos. Mas eu dou a eles tudo o que era meu sem restrições. Com alegria eu dou, sem reclamar. E agora eles me negam” (FAULKNER, 2002, p., 220)<sup>77</sup>. Ao final do romance, depois de cumprir a promessa de enterrar Addie, o viúvo apresenta à família uma nova esposa e mãe, que acabara de encontrar na cidade. Ao substituir velhas esposa e dentadura por novas, é como se para a personagem a ordem se reestabelecesse e as adversidades da jornada ficassem a sete palmos da terra junto com o cadáver da ex-mulher. Seus filhos, evidentemente, não têm a mesma sorte.

### 2.3 POSSÍVEIS TEMAS

Dentre tantas possibilidades de leitura, é possível detectar dois ou três caminhos de interpretação mais relevantes para *As I Lay Dying*. Nesse sentido, Hamblin e Peek (1999, p. 21, tradução nossa) afirmam que, embora a estrutura do romance não permita uma resposta definitiva para essa pergunta, é a ela que suas primeiras críticas buscam responder: “Seriam os Bundrens exemplos do

---

<sup>77</sup> It's just a loan. God knows, I hate for my blooden children to reproach me. But I give them what was mine without stint. Cheerful I give them, without stint. And now they deny me (FAULKNER, 2010, p. 147).

cumprimento da obrigação moral em circunstâncias difíceis, ou um desfile de palhaços, uma paródia grotesca da dignidade moral?”. No mesmo ano de publicação do romance, Clifton P. Fadiman (1930, p. 159) diria que o que surpreende no romance é justamente a revelação da “podridão” dos Bundrens por detrás dos aparentes heroísmo e estoicismo. Carson McCullers (1941, p. 206, tradução nossa), por outro lado, compararia o realismo presente em *Crime e Castigo*, do escritor russo Fiódor Dostoievski, com aquele presente em *As I Lay Dying*, já que “diante da agonia e da fome o leitor vê-se, de repente, rindo dos absurdos entre Katerina Ivanovna e a proprietária da casa”, da mesma forma que acaba rindo das aventuras absurdas da família Bundren. Portanto, as duas obras levariam o leitor a experimentar a farsa e a tragédia simultaneamente, já que nelas os acontecimentos trágicos são expostos da mesma forma como são os fatos banais. Similarmente, Volpe (1967, p. 126, tradução nossa) diria mais tarde que o romance “apresenta a existência humana como uma piada absurda” – algo que, veremos mais adiante, em muito se aproxima da filosofia schopenhaueriana. Segundo os próprios Hamblin e Peek (1999, p. 189, tradução nossa) é preciso compreender que essa conjunção entre tragédia e comédia salta aos olhos na obra de Faulkner quando vista como um todo. Dessa forma:

Quentin Compson, Anse Bundren e Thomas Sutpen são caricaturas ultrajantes de seres humanos que buscam seus objetivos a extremos muito além dos níveis da normalidade e do comportamento sério. Quando consideramos as coisas simples que motivam suas contorções épicas – a virgindade de uma irmã, um par de dentes falsos, e uma crença absurda na pureza racial – então seus esforços se tornam mais trágicos do que cômicos.

Para Brooks (1963, p. 250), entretanto, ainda que as ações e reações que dão vida a jornada tenham de fato contornos quixotescos e macabros, os irmãos Cash e Jewel seriam os únicos representantes de um verdadeiro heroísmo na família, enquanto o cético Darl, contra a ideia da viagem desde seu anúncio, com sua verdade “corrosiva e anti-heroica, e sua lógica possivelmente desumana” (BROOKS, 1963, p. 250, tradução nossa), se posicionaria em um polo contrário ao dos irmãos. Por outro lado, Jennifer Jean Rose (2009, p. 37, tradução nossa), acredita que enquanto Cash e Jewel demonstram lealdade à mãe através da insistência de levar a viagem a cabo custe o que custar,

Darl possui um tipo diferente de lealdade. Uma lealdade que atua com base na razão. Conforme a viagem progride e o corpo de Addie rapidamente começa a se decompor, Darl se dá conta de que seria mais respeitoso enterrá-la de uma forma mais pacífica.

Nas últimas décadas, de acordo com Patrick O'Donnell (1991, p. 329), muitos críticos passaram a centrar suas análises no enigmático monólogo de Addie e sua desconfiança pós-moderna da linguagem. Terrell L. Tebbetts (2004, p. 126, tradução nossa), em revisão às principais críticas pós-modernas dos trabalhos de Faulkner, afirma que tanto para Addie como para o crítico que tem como norte tais premissas, “é impossível representar o real pela linguagem. Afinal de contas, as palavras, símbolos escritos ou falados, não são aquilo que representam: a palavra *cadeira* não é uma cadeira”. Nessa concepção, não se pode representar a realidade através das palavras, elas são a própria realidade. Segundo Hamblin e Peek (2004) e Doreen Fowler (1989), a saída do mundo pré-Edipiano e a entrada na ordem simbólica – ou seja, no reino da palavra e dos sistemas e instituições culturais – significariam uma perda da totalidade a que Addie deseja se reconectar. Por isso a escolha da morte, já que por meio dela, Addie “literalmente adentra a totalidade da terra, o reino da conexão original” (HAMBLIN; PEEK, 2004, p. 129, tradução nossa). Nesse sentido, seu desprezo pelo poder das palavras se daria justamente por que é a entrada da criança na linguagem que corta perpetuamente os laços entre eles. Assim, em seu monólogo, a mãe “reconhece o que Saussure já apontara, sobre a arbitrariedade da linguagem, um sistema de signos que substitui um referencial ausente” (FOWLER, 1989, p. 320, tradução nossa). Assim, através de sua morte, Addie almeja não apenas reestabelecer o contato entre ela e o mundo, numa tentativa de retorno ao mundo pré-Edipiano em que ela e seus filhos eram um só, mas também “desafiar as estruturas paternas de significado” (FOWLER, 1989, p. 317, tradução nossa), já que ela é a força de onde irradiam as ações e reações das demais personagens<sup>78</sup>. Nessa concepção, já que os filhos estão na ordem da

<sup>78</sup> Outras leituras, ainda, como é o caso daquela de Jennifer Jean Rose (2009, p. 34), tem como base a teoria feminista. Nelas, constatam-se semelhanças entre Caddy Compson, de *The Sound and the Fury*, e Addie, por exemplo. Para Hamblin e Peek (1999, p. 441, tradução nossa), nas narrativas faulknerianas: “enquanto as personagens femininas são geralmente silenciadas, exiladas ou mortas, o impacto psicológico do corpo feminino permanece”. Assim, os corpos ausentes de Caddy e Addie controlam os enredos de seus textos, conquanto a menina Compson ainda esteja marcada pelo signo do pecado e Addie já esteja livre de tais convenções, desrespeitando-as à sua maneira – desejando a solidão em detrimento de uma vida comunal e tendo um *affair* com um homem que supostamente deveria seguir os códigos de honra de sua sociedade. Rose (2009, p. 34) chama a atenção também para o fato de Addie ser posicionada de forma invertida no caixão, metáfora para

linguagem, faz-se necessário renunciar e substituir seu desejo pela mãe. Cada um deles opera essa transferência com base em símbolos. É como se Jewel a substituísse por seu cavalo, Vardaman por seu peixe e Cash pelo caixão. Ao final do romance, até mesmo Anse faz a substituição da matriarca por outra Mrs. Bundren. Darl é o único que não encontra em seu mundo um substituto para Addie, já que “ele não tem apego à sua mãe para negar” e, assim, ele “é ilimitado, fluido; ele flui para os outros, invadindo seus secretos egos” (FOWLER, 1989, p. 324, tradução nossa), ao contrário de seus irmãos e seu pai que “em vão tentam tapar a fissura do centro de seus seres com substituto após substituto, metáfora após metáfora” (FOWLER, 1989, p. 328, tradução nossa).

A partir desta perspectiva, Darl assemelhar-se-ia à Addie no sentido de que ambos buscam “penetrar no inconsciente [tornando] a mente consciente de suas forças caóticas, subversivas e instintivas” (FOWLER, 1989, p. 326, tradução nossa). Por isso, aos dois resta o mesmo destino: a negação, o silenciamento e a exclusão, que garantem a continuidade da ordem simbólica. Assim, quando Darl se entrega, rindo, à loucura, é porque, de acordo com Volpe (1967, p. 140, tradução nossa), “louco, Darl pode finalmente rir da piada macabra que é a vida”<sup>79</sup>.

Como já dito, Darl é quem mais se manifesta no romance, num total de dezenove monólogos. Suas falas sugerem uma tentativa constante de entender a realidade à qual está confinado e apontam, tragicamente, para um questionamento acerca da sua identidade, sobretudo por saber que a mãe o desprezava. Note-se o diálogo entre ele e Vardaman:

---

a inversão de valores que buscou praticar em vida: “they had laid her in it head to foot so it wouldn't crush her dress” (FAULKNER, 2010, p. 51). Na esteira desse raciocínio, Caddy também pode ser comparada à Dewey Dell, na medida em que ambas ficam grávidas antes de se casarem. A diferença é que a Caddy é dada a oportunidade de reparar seu erro por meio do casamento de conveniência, enquanto Dewey Dell tem de contentar-se com a possibilidade – frustrada – de um aborto. Para a autora, “Faulkner colocou uma jovem garota em uma sociedade que não dá voz às mulheres, em uma família invadida por homens, em uma situação que poderia ter consequências terríveis para ela e sua família. Ela é deixada sozinha para resolvê-la” (ROSE, 2009, p. 45, tradução nossa).

<sup>79</sup> O mesmo ocorre com Quentin, de *The Sound and the Fury*, que, ao ser levado pela polícia por ter supostamente sequestrado uma criança, começa a rir em desespero, como se soubesse que naquele mesmo dia iria aliviar sua dor através do sacrifício de sua vida.

‘A mãe de Jewel é um cavalo,’ disse Darl.  
 ‘Então a minha pode ser um peixe, não pode, Darl?’ eu disse.  
 Jewel é meu irmão.  
 ‘Então a minha tem que ser um cavalo também,’ eu disse.  
 ‘Por quê?’ perguntou Darl. ‘Se o pai é seu pai, por que sua mãe tem que ser um cavalo só porque a mãe de Jewel é?’  
 ‘Por quê’ eu disse. ‘Por quê, Darl?’  
 Darl é meu irmão.  
 ‘Então o que é sua mãe, Darl?’ perguntei.  
 ‘Nunca tive nenhuma,’ disse Darl. ‘Porque se eu tivesse uma, já *era*. E se já *era*, não pode *ser*. Pode?’  
 ‘Não,’ eu disse.  
 ‘Então eu não sou,’ Darl disse. ‘Sou?’  
 ‘Não,’ eu disse.  
 Eu sou. Darl é meu irmão.  
 ‘Mas você é, Darl,’ eu disse.  
 ‘Sei disso,’ disse Darl. ‘Por isso não sou *é*. *Somos* é muito para uma mulher parir’ (FAULKNER, 2002, p. 88-89, grifos do autor).<sup>80</sup>

Assim como Vardaman busca se reafirmar com base no outro, através de declarações como “Darl é meu irmão” ou “Jewel é meu irmão”, Darl também procura descobrir-se em meio a uma confusa existência. No trecho em questão fica evidente que a tragicidade dá-se, em grande medida, devido ao ódio e ao desprezo de Addie por esses dois filhos. Na perspectiva de Darl é necessário ser múltiplo (“Não sou *é*”), já que esta é a única saída para não se ver completamente contaminado pelo sentimento da mãe: “*Somos é muito para uma mulher parir*”, ou seja, se não há um Darl, mas muitos, então nem todos sofrem as consequências do desamor materno.

Para Vickery (1959, p. 242), as tentativas dos irmãos de definir a realidade objetiva através de um processo doloroso de pensamento demonstram que eles se encontram separados dela. Porém, no caso de Darl, é justamente esse hiato que o permite penetrar nas mentes dos demais membros de sua família,

---

<sup>80</sup> ‘Jewel’s mother is a horse’, Darl said.  
 ‘Then mine can be a fish, cant it, Darl?’, I said.  
 Jewel is my brother.  
 ‘Then mine will have to be a horse, too’, I said.  
 ‘Why?’, Darl said, ‘If pa is your pa, why does your ma have to be a horse just because Jewel’s is?’  
 ‘Why does it?’ I said. ‘Why does it, Darl?’  
 Darl is my brother.  
 ‘Then what is your ma, Darl?’ I said.  
 ‘I haven’t got ere one’, Darl said. ‘Because if I had one, it is *was*. And if it is *was*, it cant be *is*. Can it?’  
 ‘No’, I said.  
 I am. Darl is my brother.  
 ‘But you are, Darl’, I said.  
 ‘I know it’, Darl said. ‘That’s why I am not *is*. *Are* is too many for one woman to foal.’ (FAULKNER, 2010, p. 58, grifos do autor).

desvendando os verdadeiros desejos por trás de suas palavras. Nessa perspectiva, suas atitudes podem ser compreendidas tanto como resultado de uma identidade cindida quanto advindas de sua sensibilidade para com um mundo marcado pela mesquinharia. Calvin Bedient (1968, p. 269, tradução nossa, grifo nosso) afirma que Darl funciona na narrativa como um espelho que reflete com clareza as imperfeições do mundo ao seu redor, mas que não consegue refletir a si mesmo: “é apenas *sua* própria identidade que é obscura para Darl”.

Em seu último monólogo, que será analisado mais extensamente no capítulo 3, Darl fala de si na terceira pessoa, como se deixasse para trás por completo suas tentativas de se compreender como indivíduo:

Darl é nosso irmão, nosso irmão Darl. Nosso irmão Darl numa jaula em Jackson onde, suas mãos sujas pousam levemente nas tranquilas frestas das grades, olhando para fora ele solta espuma pela boca. ‘Sim sim sim sim sim sim sim’ (FAULKNER, 2002, p. 218).<sup>81</sup>

O objetivo desta dissertação é justamente explicar como e porque Darl se distingue tanto de seus familiares e os motivos por trás de sua desvinculação da realidade. A loucura a que a personagem se aproxima parece ser uma forma de deixar um mundo que não é seu precisamente porque, ao contrário de sua família, Darl está despido de ambições e desejos pessoais. É, sobretudo, através dos monólogos investidos de qualidade poética do mais singular dos Bundrens que se vê, conforme afirma Brooks (1963, p. 261, tradução nossa), que “a superfície da vida dos Bundrens manifesta miséria, grosseria, egoísmo e estupidez, mas abaixo dessa superfície há profundezas da paixão e poesia que são terríveis em seu poder”. Em dado momento, o próprio Faulkner pondera sobre as reflexões de Cash ao final do romance, quando confessa não saber ao certo o que distingue a sanidade da loucura. Diz Faulkner:

é bom pensar que há alguma compensação para a loucura. Que talvez o louco veja mais do que o homem são. Que o mundo é mais emocionante para ele. Que ele é mais perceptivo (FAULKNER, 2010, p. 192).

---

<sup>81</sup> Darl is our brother, our brother is Darl. Our brother Darl in a cage in Jackson, where, his grimed hands lying light in the quiet interstices, looking out the foams. ‘Yes yes yes yes yes yes yes’ (FAULKNER, 2010, p. 146).

Tomando como base a ideia de que Darl possui “a lucidez dos loucos” (BROOKS, 1963, p. 259, tradução nossa) e de que a insanidade lhe é inevitável porque ele “vê demais” (VOLPE, 1967, p. 139, tradução nossa), busca-se compreender o trágico fim de Darl com base na teoria do homem de gênio schopenhaueriano. Conforme será visto no capítulo seguinte, de acordo com o filósofo de Frankfurt, a genialidade característica da figura do artista e a loucura passam a ser fronteiriças “quando um tal desgosto, um tal saber doloroso, ou pensamento, é tão atormentador que se torna absolutamente insuportável e o indivíduo poderia sucumbir a ele” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 263). Este parece ser precisamente o caso de Darl.

## CAPÍTULO 2

### FAULKNER E A FILOSOFIA SCHOPENHAUERIANA

#### 3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O MUNDO COMO VONTADE E COMO REPRESENTAÇÃO

Quando em 1819 é publicado *O Mundo como Vontade e como Representação*, embora o filósofo alemão Arthur Schopenhauer ansiasse pelo reconhecimento de sua geração e pela glorificação das futuras, talvez não tivesse ideia do domínio que seu pensamento exerceria nos anos e séculos seguintes. Além de influenciar as composições do músico Richard Wagner, a concepção do “Id” freudiano, as primeiras considerações de Friedrich Nietzsche e a filosofia de Ludwig Wittgenstein, o pensamento schopenhaueriano ainda entusiasma direta ou indiretamente diversos autores. É o caso de Leo Tolstói; Joseph Conrad; Herman Melville; Samuel Beckett; Thomas Mann; Marcel Proust; e o brasileiro Machado de Assis, para citar apenas alguns.

De acordo com Robert L. Wicks (2011, p. 155), cada um desses autores se utiliza de algum aspecto de seu pensamento para fortalecer ainda mais suas convicções literárias. A obra de Herman Melville, por exemplo, contém um número significativo de referências a imagens e temas do filósofo. A personagem Billy Budd, do conhecido conto “Billy Budd, Sailor” (1886), é o arquétipo do homem nobre schopenhaueriano. O escritor francês Marcel Proust apresenta o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido* como aquele que, semelhante ao homem de gênio schopenhaueriano, só encontra na arte a revelação da essência daquilo que lhe é posto. Por outro lado, aos vinte e quatro anos, o irlandês Samuel Beckett descobre no estudo da ética schopenhaueriana, em que se nota que “a vida é uma piada triste e insensível” (WICKS, 2011, p. 23, tradução nossa), a justificativa intelectual mais perfeita para a infelicidade.

Nesse sentido, como ainda não podemos provar que Faulkner fora de fato leitor de Schopenhauer, a hipótese com que trabalharemos aqui é a de que o escritor compreende o mundo do filósofo alemão *indiretamente* através de suas próprias leituras de Tolstói, Conrad, Melville, Proust e Mann.

Para Jean Lefranc (2005, p. 33), Schopenhauer introduziu o pessimismo no campo da filosofia e, principalmente, fez dele sua tese. Isso por que

o filósofo sugere que a vida dos homens é caracterizada pela busca incessante de objetos de desejo que, depois de conquistados, levam ao tédio e à necessidade de continuar buscando pela satisfação momentânea do querer.

O pessimismo schopenhaueriano não é exatamente resultado da realidade histórica de que o filósofo faz parte. Quando Schopenhauer escreve *O mundo como Vontade e como Representação*, ele de fato o faz em uma época em que as antigas concepções do século XVII e XVIII começam a ser substituídas. De acordo com Wicks (2011, p. 21, tradução nossa), a concepção do mundo “como o mecanismo de um relógio correndo previsível, exata e inevitavelmente de acordo com leis naturais matematicamente definidas” começa a se desintegrar no final do século XVIII, quando sentimentos de desconfiança e desunião com relação às esferas sociais, políticas e filosóficas passam a exigir uma nova concepção da realidade, menos desumanizada e mais unitária. Contudo, ainda que seja esse o contexto em que a obra fora elaborada, para Schopenhauer, ao contrário de Hegel, a filosofia vai além da realidade (meta-física) “e nada tem a ver com o historicismo” (BARBOZA, 1997, p. 12).

A verdade é que, em termos schopenhauerianos, é quando a Vontade se objetiva no mundo como representação, assumindo a forma de uma vontade-de-viver, que se percebe que é ela a fonte de todo o sofrimento humano e que o sofrimento causado por essa busca deve se tornar objeto de contemplação, enquanto o desejo que a move precisa ser parcial ou completamente negado<sup>82</sup>. Ao expor a condição humana fundamentada no egoísmo – ponto de partida para a luta entre os indivíduos, já que o *outro* passa a ser apenas uma representação do sujeito do conhecer e, portanto, passível de subjugação – o filósofo acaba por desvendar possibilidades de autoconhecimento cada vez mais afastadas desta condição.

Contrário a Lefranc, Jair Barboza (1997, p. 7, grifo do autor) enfatiza que a filosofia de Schopenhauer é marcada pelo pessimismo “apenas do *ponto de*

---

<sup>82</sup> Em “O caráter da Vontade-de-viver”, suplemento ao segundo livro de *O Mundo...*, o filósofo convida o leitor a lançar seu olhar ao mundo que o rodeia, “este mundo de criaturas sempre miseráveis, condenadas, para viver um instante, a se devorar umas as outras, a passar sua existência na angústia e na necessidade, a suportar constantemente atrozidades torturas até o momento em que caem finalmente nos braços da morte” (SCHOPENHAUER, 1996, p. 1075). Os indivíduos existem como consequência de uma vontade-de-viver infatigável que é o próprio mecanismo interno que comanda e impulsiona seus movimentos. Assim, a vida lhes é apresentada como um castigo, um fardo, do qual não é possível se livrar, pois a vontade que neles fala, esse “princípio primeiro e absoluto” (SCHOPENHAUER, 1996, p. 1087), só faz intensificar as lutas sem fim que travam uns contra os outros em busca da sobrevivência.

*vista teórico*” e que, nessa perspectiva, o pensamento schopenhaueriano seria aquele do consolo. Para ele, embora fique claro que o filósofo discorde da fé do Iluminismo no poder da razão, a exposição que faz do lado terrível da vida seria apenas para “expor um sistema metafísico conectado à raiz volitiva universal do ser humano, a servir-lhe de superior fonte de consolo em meio aos muitos padecimentos” (BARBOZA, 1997, p. 7). Da mesma forma, de acordo com Wicks (2011, p. 14, tradução nossa), enquanto os dois primeiros livros de *O Mundo como Vontade e como Representação* descreveriam “a situação humana como uma prisão de um desejo incessante”, os dois últimos lidariam com as possibilidades de libertação dessa condição perpétua de sofrimento.

Neste trabalho, contudo, trabalharemos sob a influência da filosofia schopenhaueriana como aquela do *conflito*, e não do consolo. Acreditamos que, embora busque descortinar “a satisfação metafísica do homem a partir do desvelamento da essência cósmica” (BARBOZA, 1997, p. 23), ou seja, embora o filósofo apresente ao homem possibilidades de afastamento de um mundo desolador através da arte, da nobreza ou da santidade, o pensamento schopenhaueriano jamais deixa de ser aquele *do conflito*. O conhecimento do homem de gênio, do nobre ou do asceta leva apenas ao reconhecimento do sofrimento que se alastra pelo mundo graças ao homem e, portanto, da condição humana fundamentada no egoísmo. Para o gênio, o nobre ou o asceta não há possibilidade de libertação que seja duradoura. Mais adiante, ver-se-á, por exemplo, que o gênio, sobretudo, está confinado a um sofrimento perpétuo, pois a ele jamais é dada a oportunidade de deixar por completo o mundo como representação submetido ao princípio de razão.

*O Mundo como Vontade e como Representação* é composto por dois tomos. O primeiro contém os quatro livros que compõem a obra. O segundo, a “Crítica da filosofia kantiana” e suplementos referentes aos livros do primeiro. Para o propósito desta dissertação, será dada ênfase apenas ao primeiro tomo, buscando-se dar destaque ao seu terceiro livro – embora os demais sejam considerados individualmente ao longo deste capítulo – de modo a elucidar de forma mais clara a teoria do homem de gênio.

### 3.1.1 Primeiro Livro

“O mundo é minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43). Assim se inicia a obra-prima do filósofo. No primeiro livro o leitor se depara com o mundo como lhe é apresentado, no qual sujeito e objeto estão submetidos ao princípio de razão por intermédio da lei da causalidade. “Trata-se da realidade empírica do mundo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 57), daquele conhecimento que como construção da mente não tem validade fora da esfera humana. Assim, “a representação do mundo material, exterior, é tudo aquilo que aparece como figura para o entendimento, ou seja, algo colocado diante de nós” (BARBOZA, 1997, p. 30) e como nessa perspectiva o mundo se torna um conjunto de imagens mentais do sujeito que o apreende, não há nada além daquilo que ele vê: “Os únicos objetos de que temos conhecimento são nossas representações, ou imagens mentais, e não há nada além delas, em termos de representações” (WICKS, 2011, p. 12, tradução nossa).

Como representação, esse mundo que permanece no nível do cognoscível busca ser explanado pelo conhecimento científico por intermédio da razão – soma do conhecimento científico, da linguagem e da ação planejada. O conhecimento da ciência transforma em conceitos aquilo que se põe à vista através dos processos de abstração e reflexão. Ao ver uma árvore, um sujeito poderá nomeá-la e categorizá-la de acordo com sua observação e com a ajuda da linguagem. Para distinguir uma árvore cientificamente basta, portanto, compreender sua função, sua anatomia ou as variações de suas espécies. Significa dizer que enquanto regidos pelo princípio de razão, sujeito e objeto permanecem apartados. As duas instâncias só possuem significação enquanto essa dicotomia se faz presente; “elas se limitam imediatamente: onde começa o objeto, termina o sujeito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 46). Assim, por exemplo, ao contemplar uma árvore, a razão do indivíduo transformará essa representação intuída em um conceito. A árvore é um vegetal com raízes, tronco, galhos, folhas e, dependendo da espécie, flores e frutos, que desempenha um importante papel na produção de oxigênio. Seu tronco pode ser utilizado para a construção de habitações e móveis, para a extração de borracha e produção de materiais como celulose e látex. Alguns de seus frutos são comestíveis e algumas de suas folhas possuem propriedades medicinais. Assim operam a razão e o conhecimento científico: graças à formação de conceitos por

meio da intuição dos fenômenos. Fenômenos estes que permanecem limitados por uma relação causal e espaciotemporal que separa o sujeito do objeto, levando-o à necessidade de classificação e atribuição de funções para aquilo que deseja conhecer.

### 3.1.2 Segundo Livro

De imediato compreende-se que a desconfiança schopenhaueriana com relação à razão, como ficará claro no segundo livro de *O Mundo...*, está no fato de que para ele a Vontade do homem antecede seu intelecto, por isso mesmo ele prescreve que o discurso do mundo tenha como base a intuição, e não a abstração. Apenas o intuitivo não conhece a contradição, pois “pode-se muito bem, aberta ou secretamente, estabelecer ou não algo ao mesmo tempo, ou seja, entrar em contradição, mas algo real não pode ser e não ser ao mesmo tempo” (SCHOPENHAUER, 2007, p. 154). Os conceitos, ao contrário, quando passam da experiência para a racionalização, “associados a julgamentos e conclusões, de acordo com a lei da lógica, leva[m] a contradições” (SCHOPENHAUER, 2007, p. 154) e acabam por filtrar as representações intuídas à custa de uma grande perda da experiência original. Assim,

essa relatividade completa e sem exceção do mundo como representação, tanto em sua forma mais universal (sujeito e objeto) quanto na subordinada a esta (princípio de razão), indica, como dito, que a essência mais íntima do mundo deve ser procurada num lado completamente outro, TOTALMENTE DIFERENTE DA REPRESENTAÇÃO (SCHOPENHAUER, 2005, p. 80).

Nas palavras do filósofo, os conceitos são como um “receptáculo morto”, em oposição aos “organismos vivos” das Ideais. Assim, no intuito de mergulhar mais além da superfície rasa do mundo como representação, o filósofo de Frankfurt começa a aproximar a coisa-em-si kantiana do conceito de Ideia platônica, a fim de justificar o verdadeiro em-si do mundo.

Toda a nossa experiência no mundo, de acordo com Kant, está submetida às leis do tempo e do espaço e a doze conceitos puros que são expressões de doze formas lógicas derivadas da lógica aristotélica. Schopenhauer desprezará onze dessas doze formas lógicas, mantendo apenas a da causalidade,

resultado do tempo e do espaço no intelecto. Assim, no mundo submetido às formas *a priori* da experiência, ou seja, no mundo dos fenômenos,

nossa aplicação das formas do tempo, do espaço e da causalidade às nossas sensações produz o mundo partilhado da experiência, ainda que aquele mundo permaneça apenas como a aparência de uma realidade maior e desconhecida (WICKS, 2011, p. 28, tradução nossa).

Assim, Kant conclui que nada se pode saber da coisa-em-si, já que esta não nos é acessível à experiência. Um dos principais erros de Kant na visão de Schopenhauer (2007, p. 117) foi justamente o de agir como se não houvesse nada para além do mundo como representação, além de conceber a coisa-em-si como um x totalmente desconhecido, o que faz com que sua essência permaneça oculta pela forma do fenômeno.

Por isso enfatiza Lefranc (2005, p. 87): a originalidade de Schopenhauer reside não no fato de ter descoberto uma nova metafísica – aquela da Vontade – mas sim de ter desvendado “um enigma do qual a filosofia vinha progressivamente tomando consciência de Descartes até Kant”. Schopenhauer rompe com a ideia que se prolongou na história do pensamento filosófico de que a razão é a faculdade capaz de alcançar o supracensível, afirmando que é justamente o princípio de razão o responsável por velar o conhecimento da coisa-em-si. Assim, o ser pensante e sua razão estariam, na verdade, submetidos ao ser querente e sua intuição. Por isso dizer que “na história das ideias, Kant pertence geralmente ao racionalismo, enquanto Schopenhauer introduz o irracionalismo” (LEFRANC, 2005, p. 111).

Só podemos conhecer a coisa-em-si partindo do “representado” e não da representação, como pensa Kant. A filosofia schopenhaueriana é, portanto, uma crítica à racionalidade instrumental da ciência, já que o conhecimento abstrato apresenta-se submetido ao conhecimento intuitivo. Por isso o filósofo descarta a matemática e a ciência natural, por exemplo, como campos de conhecimento capazes de iluminar o significado metafísico do mundo sensível, elevando a arte a essa posição. Isso porque a razão, base para a elaboração destes dois campos de conhecimento, depois do trabalho do entendimento e da depuração do intuído, “filtra em demasia os fenômenos para poder chegar a conceitos, estes muitas vezes se

perdem da realidade, portanto perdem o sentido” (BARBOZA, 1997, p. 41). A arte, pelo contrário, tem como base a intuição e a apreensão da Ideia – em si passível apenas de contemplação e não de análise – e por isso evita fragmentá-la por meio do princípio de individuação<sup>83</sup>. Assim, Ideia, sujeito e objeto tornam-se um só e a arte passa a ser, nas palavras de Adolphe Bossert (2011, p. 199) “a representação do mundo naquilo que ele tem de permanente”.

Desse modo, ainda que o melhor espelho para se entender o em-si das coisas seja o homem, já que nele a Vontade deixa de se manifestar como causa, excitação ou motivo, atingindo “o grau mais elevado de sua objetivação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 216), é preciso ter em mente que há um limite que sua razão não ultrapassa. Protegido por um “véu de Maia”, que, de acordo com a filosofia hindu, é uma potência enganadora que veda o acesso à visão da realidade, o homem se aproxima em maior ou menor grau da visualização parcial da engrenagem que faz funcionar outro mundo, cujo ingresso lhe é vedado: o mundo como Vontade.

A partir do segundo livro de *O Mundo...*, o leitor se depara com uma nova realidade, em que a Vontade aparece objetivada desde o reino inorgânico até o homem. Começa-se a perceber, assim, que o princípio de individuação em que os homens figuram como seres distintos em tempo e espaço específico é ilusório, já que, nas palavras de Michael Tanner (2001, p. 16),

somos todos parte de um Uno Primordial, da vontade em si, e a individuação que manifestamos é algo que tanto nos veda o acesso a essa verdade quanto dá azo a uma gama enorme de sofrimento ulteriores.

À maioria dos homens é vedado, portanto, o acesso a uma visualização mais precisa da essência da Vontade, pois estes se orientam pelo tempo, o que faz com que a apreendam apenas em seus atos isolados. Assim, ao observar uma árvore e agir com base em um processo de classificação e categorização, ao concebê-la como um objeto cuja essência é diferente da sua, o indivíduo perde de vista que tanto ele quanto a árvore são manifestações de uma só

---

<sup>83</sup> O princípio de individuação denota justamente a ilusão de que é possível conhecer a essência dos objetos submetidos à realidade fenomênica através do uso da razão – com base nas leis do tempo, do espaço e da causalidade. Assim, por exemplo, o homem se separa por completo de uma formiga ou de um cachorro, pois o uso de sua razão o possibilitou compreender e dominar esta *outra* espécie que lhe é intelectualmente inferior.

realidade. Deste modo, fica claro que não é possível atingir a essência de algo concebendo aquilo como um objeto: “Vemos, pois, que DE FORA jamais se chega à essência das coisas. Por mais que os investigue, obtêm-se tão-somente imagens e nomes” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 155).

Por isso se diz que todas as representações têm uma mesma realidade interna. No reino animal, principalmente, é ainda mais evidente a forma com que a Vontade se mostra ativa, manifestando-se por meio do impulso. Nos indivíduos, isso pode ser mais bem entrevisto nas funções do corpo que independem do conhecimento (digestão, reprodução, dilatamento da pupila, respiração) que se seguem a partir daquilo que o filósofo chama de excitações (querer animal) e não de motivos abstratos (querer racional). Com relação ao reino inorgânico, o mais distanciado do homem, é possível perceber a Vontade em ação:

ao vermos o ímpeto poderoso e irresistível com que a massa d'água se precipita nas profundidades, a persistência com a qual o ímã sempre se volta ao polo norte, o anelo com que o ferro é atraído pelo ímã, a veemência com que os polos da eletricidade se esforçam por reunir-se e que, precisamente como os desejos humanos, é intensificada por obstáculos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 177-78).

Assim, “o que no homem pode ser reconhecido como caráter e na pedra como qualidade são uma mesma VONTADE – que nesta pode ser vista em menor grau e naquele em maior” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 189). Nesse sentido, Bossert (2011, p. 186) assevera:

se percorremos de alto a baixo a escala hierárquica dos animais, descobrimos que, nela, a inteligência se torna cada vez mais fraca, mas não observamos de maneira alguma uma correspondente degradação da vontade.

A mesma vontade-de-viver que faz com que os animais lutem mortalmente entre si pela sua sobrevivência é aquela que faz com que um bebê recorra ao choro para sinalizar suas necessidades diversas. Ao atestar para a fome, por exemplo, através dos sinais enviados pelo corpo, atesta-se imediatamente também para a soberania do ato volitivo, que *quer* antes mesmo que o indivíduo esteja ciente disso.

Por este motivo, neste livro, mais especificamente no parágrafo 18, expõe-se a ideia do conhecimento duplo do corpo, ao mesmo tempo objeto físico e

metafísico. O corpo é aquilo que pode ser conhecido imediatamente por cada um dos homens e indicado pela palavra *Vontade*, ao mesmo tempo em que não deixa de ser um objeto cognoscível pelo princípio de razão. O corpo e o ato da *Vontade*, nesse sentido, não se encontram dissociados, sendo o primeiro uma objetivação do segundo. Nas palavras do filósofo:

O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexos da causalidade; nem se encontram na relação de causa e efeito; mas são uma única e mesma coisa (SCHOPENHAUER, 2005, p. 157).

O corpo existe, assim, como representação no espaço ao mesmo tempo em que se manifesta à autoconsciência dos homens como *Vontade*, o que faz com que o sujeito do conhecimento vislumbre a possibilidade de tornar-se “um intérprete da CONSCIÊNCIA DE OUTRAS COISAS, isto é, do entendimento intuitivo” (SCHOPENHAUER, 2007, p. 138). Assim, quando conhecido subjetivamente, o corpo humano passa a ser a chave para o conhecimento das impressões imediatas do querer. Por meio dele, “o ser humano tem consciência de si mesmo como desejo, querer” (BARBOZA, 1997, p. 33), ao mesmo tempo em que percebe esse ato volitivo como movimento corporal, ou seja, como representação. Ao olhar para dentro de si em busca de verdades filosóficas, o homem pode então abrir uma porta para penetrar no enigma do mundo, já que é nele mesmo que fica claro que da mesma forma que o mundo “é a minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43) ele também é a minha *Vontade*.

Ora, por que surge em alguns homens esse imperativo de olhar para dentro de si em busca de verdades filosóficas? É justamente a reflexão, responde o filósofo em “Sobre a necessidade metafísica do homem”. À exceção do ser humano, nenhum outro ser se depara com a necessidade de encontrar para si uma metafísica capaz de aquietar seu conhecimento acerca da maldade do mundo e da morte, visões que, para Schopenhauer, “qualificam e elevam o assombro filosófico” (SCHOPENHAUER, 2005a, p. 221, tradução nossa). É verdade que o horizonte do homem sempre permanecerá envolto por certa escuridão independentemente de suas iluminações filosóficas, já que a ele não é dada a oportunidade de acessar completamente a *Vontade* que nele habita, mas é também verdade que sua inquietude “mantém em movimento o relógio metafísico que nunca cessa”

(SCHOPENHAUER, 2005a, p. 210, tradução nossa). Assim, o corpo é o ponto de partida para que o homem possa ser para si mesmo um objeto de conhecimento. Basta reconhecê-lo de forma metafísica.

### 3.1.3 Terceiro Livro

Na concepção platônica, as coisas presentes no mundo físico – de caráter fenomênico, temporal, material e aparente – estão sempre em devir. Assim, o mundo como representação passa a ser uma ilusão: “a realidade é composta de aparências, porque nada nela permanece por muito tempo. É um mundo de sombras, em que as coisas estão em incessante vir-a-ser” (BARBOZA, 1997, p. 37). Aquilo que não cessa de ser, em sua atemporalidade, são as Ideias. Compreendida como a objetividade mais adequada da Vontade, a Ideia é “a coisa-em-si, antes de se pluralizar mediante o princípio de razão” (BARBOZA, 1997, p. 53).

De acordo com Bossert (2011, p. 195), “as Ideias são como formas nas quais o *querer viver* universal se particulariza. Elas são a razão de ser dos fenômenos e, como tal, atravessam o mundo mineral, vegetal e animal”. Daí a luta pela objetivação das Ideias, pois as coisas particulares são as Ideias multiplicadas pelo princípio de razão, fragmentadas pelas três leis que o comandam. Como a quantidade de matéria é constante, vemos nos fenômenos uma luta sem fim por sobrevivência e permanência, embora apenas a Ideia perdure. Assim, os homens são substituídos dia após dia: uns nascem e outros morrem, em sucessão, embora tentem lutar entre si e com os demais reinos pela sobrevivência. Não há, portanto, como permanecer no mundo enquanto fenômeno. Contudo, a Ideia de humanidade permanece inalterável.

A alegoria da caverna do filósofo grego ilumina a estética schopenhaueriana na medida em que para ambos o mundo de sombras que os homens veem é o mundo cientificamente compreensível. Para Platão, o prisioneiro que se liberta das amarras desse mundo e enxerga a essência das sombras é o filósofo; para Schopenhauer ele é o artista. Contudo, vale ressaltar que, na visão de Schopenhauer, o filósofo também ascende a um estado de libertação ao alcançar o conhecimento de ilusão do mundo fenomênico, ainda mais duradouro se comparado àquele alcançado pelo conhecimento estético. Outro ponto de contato entre os pensadores é que, em Platão, ver-se-á que o homem que entra em contato com o “o

que” das coisas, ao retornar à caverna para advertir os companheiros, é tido como louco, enquanto Schopenhauer, mais especificamente no capítulo 36 deste livro, deixa claro que a linha que separa a loucura da genialidade artística perante os olhos dos demais é tênue.

Ainda que o mito platônico sirva de inspiração para sua estética, vale ressaltar que as concepções de arte dos dois pensadores são bem distintas. Para Platão, o triunfo da arte está apenas na imitação de objetos e elementos do mundo sensível, e a única que ele considera como “desejável” seria aquela que buscaria, embora sem pleno sucesso, realizar uma cópia da Ideia. Para Schopenhauer, ao contrário, a arte é justamente a ponte entre o mundo fenomênico e o da Ideia. De acordo com Wicks (2011, p. 92, tradução nossa), tão-somente o pensamento do filósofo de Frankfurt dá credibilidade à arte, sendo esta capaz de “idealizar e aperfeiçoar as formas da vida diária e apresentar as Ideias platônicas mais direta e claramente do que os objetos comuns”.

A pergunta que move Schopenhauer do mundo da representação para a Ideia é a seguinte: “Qual o sentido íntimo das representações intuitivas”? Ou ainda: “Que é o mundo além de minha representação?” (BARBOZA, 2001, p. 29). A Vontade surge como resposta a essa pergunta no segundo livro de *O Mundo...* e com ela a possibilidade de apreender a realidade tanto de forma mecânica e determinística quanto de forma metafísica por meio do próprio corpo humano.

Mas é apenas quando a distinção entre objeto e sujeito passa a ser apreendida em um nível universal e o indivíduo se vê livre do peso do desejo e do tempo, que a Ideia – a própria coisa-em-si, mas sob a forma da representação – pode ser contemplada. Nas palavras do filósofo, em *Metafísica do Belo*, “o essencial é posto nitidamente diante dos olhos, separado do inessencial e perturbador, logo, no espelho da arte tudo se mostra nítido e mais característico” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 88).

Avança-se aqui do mundo da intuição sensível, aquele assinalado pelo conceito e pela abstração, para o mundo intuitivo; isto é, o mundo das Ideias. É o mundo como representação independente do princípio de razão. A metafísica do belo schopenhaueriana, em poucas palavras, consiste na constatação de que a arte, através da apreensão da Ideia, nos permite visualizar o mecanismo da Vontade da forma mais clara possível:

Ora, se todo o mundo como representação é a Visibilidade da Vontade, a arte é o clareamento dessa visibilidade, a *camera obscura* que mostra os objetos mais puramente, permitindo-nos melhor abarcá-los e compreendê-los (SCHOPENHAUER, 2005, p. 349).

A orientação estética é capaz de aquietar momentaneamente o ímpeto cego do querer da Vontade e afastar o sujeito daquele tipo de conhecimento que está apenas a serviço dela. A arte é, portanto, um “modo de consideração das coisas independente do princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254) em que o artista, ao esquecer-se de si como indivíduo e incorporar dado objeto, move-se em direção a uma contemplação metafísica da Vontade. Nas palavras de Sandro Barbera (2004, p. 131), é o artista quem possibilita aos demais “dar uma olhadela no mecanismo secreto do intelecto se libertando da vontade”; ou seja, do intelecto resgatando o homem temporariamente das infelicidades de seu querer. Temporariamente porque ainda que haja possibilidade de uma melhor visualização desse mecanismo quando se passa do fenômeno – ou do mundo empírico kantiano – para a Ideia – ou para o mundo intuitivo platônico –, não é verdade que se deixa, em momento algum, o mundo da representação.

Por isso este homem, quando logra se conservar em tal estado estético, acaba por comunicar tal momento através da obra de arte para que o espectador, o homem comum, possa olhar pelo buraco da fechadura desse novo mundo. Por meio da arquitetura, da pintura, da poesia, ou da música, é como se ele pudesse “emprestar esse dom, como se pusesse em nós os seus olhos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265).

Metaforicamente, a luz do conhecimento que cabe a esse homem é comparada àquela que emana do sol, enquanto o conhecimento do homem comum seria equivalente à luz de uma lanterna. É que estes nasceriam aos milhares, dia após dia, procurando por meio do princípio de razão concentrar seus interesses em um objeto de desejo para suprir suas vontades individuais. Como bem coloca Jair Barboza (2005, p. 235), “uma macieira para o gênio é a oportunidade para a contemplação de uma variante do mundo vegetal, enquanto para o homem comum é a árvore que dá frutos para se colher e comer”.

Vale a pena lembrar que, na verdade, todos os homens possuem, em maior ou menor grau, a capacidade de apreender as coisas em suas Ideias, caso contrário seria impossível fruir uma obra de arte, pois não se teria receptividade

alguma ao belo. O artista é aquele que “possui apenas o grau mais elevado e a duração mais prolongada daquele modo de conhecimento” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 84). Nesse sentido, na visão de Maria Lúcia Cacciola (2012, p. 39), o artista seria menos um ser de exceção, que atingiria uma verdade transcendental, do que apenas aquele indivíduo capaz de revelar uma verdade oculta que poderia ser conhecida sem dificuldades pelos demais, não fossem estes frequentemente “distraídos” pelo princípio de razão ou pela submissão cega à Vontade.

A Ideia é desta forma apenas condicionalmente comunicável, pois depende do artista para ser compartilhada com os demais. Ela pode ser reconhecida e detida apenas por esse sujeito, aquele que pôde, por um instante, abnegar sua individualidade e seu querer. O conceito, pelo contrário, é alcançável por qualquer ser racional e esgotável em sua definição, por isso mesmo ele é infrutífero para a arte. Não se pode admitir “que uma obra artística seja intencional e deliberadamente a expressão de um conceito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 314), pois os nortes do artista são o sentimento, a inconsciência, o instinto e a intuição. Nesse sentido, embora ambos representem como unidade uma pluralidade de casos, ou seja, embora um mesmo conceito possa ser aplicado a diversas árvores da mesma forma que as muitas espécies arbóreas existentes são fenômenos de uma Ideia de árvore, “somente o *essencial* dos graus de objetivação da Vontade constitui a *Ideia*” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 53, grifos do autor).

Na arte, o pensamento abstrato e os conceitos dão lugar única e exclusivamente à intuição. Assim, a consciência do sujeito que contempla a Ideia de uma paisagem natural, por exemplo, passa a ser completamente preenchida com ela: “a gente se PERDE por completo nesse objeto, isto é, esquece o próprio indivíduo, o próprio querer, e permanece apenas como claro espelho do objeto” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 246). Diferentemente daquela relação apartada entre sujeito e objeto, aqui nem um nem outro podem ser distinguidos. Num estado de desinteresse e contemplação proporcionado por meio da arte, o artista é alguém que pode ver e ser visto do ponto de vista do indestrutível, ou seja, da Ideia, e não mais do fenômeno. Concentrando-se no “o que” do objeto, desprezando suas dimensões espaciais, temporais e causais, é possível livrar-se momentaneamente do sofrimento que a Vontade determina, pois ao esquecer-se de si como indivíduo e tornar-se o espelho da essência de um objeto, este homem, também chamado pelo filósofo de

homem de gênio, “detém-se na consideração da vida mesma” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 67) e desvenda aquilo que lhe é essencial.

Ora, o homem de gênio é, como já dito, aquele que apresenta as ideias através do contato com a obra de arte, numa relação distanciada do conhecimento técnico-científico. Conforme exposto por Cacciola (2012, p. 39), o gênio não é exatamente aquele que possui uma faculdade de percepção diversa da do homem comum, embora esteja apto a *contemplar* a essência daquilo que lhe é apresentado e por isso, comparado aos demais, pareça extrapolar em conhecimento do mundo a que se confina. Ele é apenas um sujeito que não é mais prisioneiro da Vontade simulada na figura do desejo; aquele que logra considerar o mundo para além do princípio de razão.

Assim, o presente quase nunca lhe basta – também porque ele agora se coloca para além destas categorias fragmentadas de passado, presente e futuro – e a partir do momento em que se torna o espelho claro da essência do mundo, se sucede uma procura “incansável por novos objetos dignos de consideração, o anseio quase nunca satisfeito por seres que lhe sejam semelhantes e que os ombreie e com os quais possa se comunicar” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254). Por ser orientado pelos sentidos e pelas impressões, “indivíduos geniais muitas vezes estão submetidos a afetos veementes e paixões irracionais” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 259) não orientados pela razão e, por isso, o mundo e a vida dos homens comuns lhes desassossega.

O gênio é um ser excêntrico. Ele possui uma “sobrecarga de cada disposição”, uma veemência dos afetos, uma mudança rápida de humor, uma melancolia, “podendo ir às raias da loucura” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 62). Este homem costuma ultrapassar as medidas; é extremista, exagerado, vivaz, nervoso. Tudo o afeta fortemente e sua apreensão do presente termina por arrastá-lo para o irrefletido de suas paixões. O filósofo chega mesmo a dizer, no capítulo 36 deste livro, que enquanto um homem for prudente não poderá ser genial e vice-versa: “ele vê em toda parte o extremo, e, justamente por isso, o seu agir atinge extremos. Ele não consegue encontrar a justa medida, falta-lhe a fleuma” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 264).

“Que a genialidade e a loucura têm um lado que fazem fronteira, sim, confundem-se, eis aí algo frequentemente notado” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 260), afirma o filósofo, juntamente com Horácio, Aristóteles, Demócrito, Platão e

Cícero que sugeriram, cada um a seu modo, que a loucura não se dissocia da figura do grande artista. Exatamente por ser avesso ao princípio de razão, o homem de gênio não se limita às categorias de espaço e tempo e possui aversão ao conhecimento matemático e ao modo de conhecimento abstrato e racional como um todo. Assim, fica fácil perder de vista a própria razão na busca da Ideia daquilo que vê sem levar em conta as relações lógicas que estabelece no mundo como fenômeno. Nas palavras do filósofo:

O louco conhece corretamente o presente individual, bem como mucoisas particulares já acontecidas, contudo desconhece a concatenação e as relações; por conseguinte, erram e falam absurdos. Ora, é exatamente este o seu ponto de contato com o indivíduo genial. Pois também este perde de vista o conhecimento da concatenação das coisas ao negligenciar o conhecimento das relações conforme o princípio de razão, para ver e procurar nas coisas apenas as suas Ideias e captar a sua essência que se expressa para a intuição (SCHOPENHAUER, 2005, p. 263-264).

Embora um produza obras de arte e seja aclamado e o outro permaneça perdido num mundo de delírios e seja desprezado, tanto gênio quanto louco deixam de se orientar pela sequência lógica da razão. Para Barbera (2004, p. 133), o gênio, quando envolto na contemplação da Ideia, vê o objeto se dilatar na consciência até que ele obscureça “todas as relações possíveis com outros objetos”. Assim, pode-se dizer que quanto mais perfeita a apreensão da essência propriamente dita das coisas, mais imperfeito o conhecimento das relações que regem o mundo dos fenômenos. Essa consideração será essencial para a análise do destino a que tem de se submeter Darl ao final de *As I Lay Dying* (1930). Quanto mais a personagem disseca o mundo e as motivações de seus familiares, mais abstratas se tornam para ela as relações de tempo, espaço e causalidade que os governam. Assim, surge no rapaz o desejo de se desfazer no tempo; de esvaziar-se no espaço; e mesmo de negar a concatenação lógica do discurso, ao optar por se vestir com a capa da loucura com que o rotularam.

De volta ao terceiro livro, a mesma divisão que se opera entre os diversos elementos da natureza, conforme a Vontade neles se objetiva em maior ou menor grau, também está presente nas várias instâncias artísticas, dependendo do objetivo e do objeto que buscam retratar. Ter-se-ia, nesta ordem, do menor ao maior grau de objetividade, a arquitetura, a escultura, a pintura, a poesia, a tragédia e a

música. Enquanto na arquitetura se representa a coisa morta, o reino do inorgânico, na poesia, na tragédia e na música se representa o homem, aquele que se encontra no grau mais elevado de objetividade da Vontade.

Ainda que parta de um conceito do mundo sensível, a poesia, por exemplo, através do uso da palavra e do artifício da comparação, da metáfora ou da alegoria, acaba por atingir algo no nível do intuitivo:

Assim como o químico combina dois fluídos perfeitamente claros e transparentes e dessa combinação resulta um precipitado sólido, também o poeta, a partir da universalidade transparente e abstrata dos conceitos, sabe combiná-los e obter, por assim dizer, um precipitado concreto, individual, a representação intuitiva (SCHOPENHAUER, 2005. p. 321).

Seu objetivo é, desta forma, o de transformar conceitos em imagens vivas. Essa arte possuiria uma vantagem com relação à arquitetura, a pintura e a escultura, por exemplo, pois ela alimenta não os olhos, mas sim a fantasia. A eternidade de uma obra poética se mostra na medida em que muitos poetas demonstram conhecer o homem (Ideia) sem conhecer mais a fundo os homens (fenômeno) porque a Ideia de humanidade é imutável, eterna, independentemente das gerações que se sucedam e, quando reproduzida em uma obra de arte, “permanece sempre nova, visto que descreve o imutável, igual por todos os tempos” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 78).

A tragédia, contudo, vai mais além daquilo que alcança a poesia. Expõe-se aqui o conflito da Vontade consigo mesma por meio do sofrimento humano. Tal sofrimento pode ser produzido tanto pelo erro e pelo acaso, quanto pela própria maldade e perversão humana. Já que nelas a vida se apresenta como uma penitência, um fardo, do qual se gostaria de escapar, nas grandes tragédias o herói não expia seus pecados individuais, mas sim o pecado que é a própria existência humana. Em grandiosos desfechos, assiste-se aos mais nobres heróis, esses sujeitos do conhecimento que, purificados e enobrecidos pelo sofrimento, não podem mais ser iludidos pelo véu de Maia, “após longa luta e sofrimento, desistirem dos alvos até então perseguidos veementemente e, para sempre, abdica[rem] de todos os gozos da vida, ou desta se livra[rem] com alegria” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333-334).

Assim, a dor trágica pode também ser um modo distinto de dor, pois conduz à resignação e não apenas à prisão do objeto que a provoca (BARBERA, 2004). Ver-se-á mais adiante que *As I Lay Dying* encontra-se investido desse sentimento trágico e que a dor causada por ele leva alguns personagens a dela se libertarem ou a ela permanecerem confinados. Ali, a fatalidade da morte ameaça um mundo atroz e precário em que homens e mulheres se assemelham a marionetes de um jogador supremo que controla seus destinos e os obriga a seguir adiante com sua jornada. A Vontade ameaça com mais ou menos intensidade a vida dessas personagens e nelas “aparece com mais, ou menos, consciência, sendo mais, ou menos, abrandada pela luz do conhecimento” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333).

Finalmente, a música, dentre todas as artes, é a única que poderia existir ainda que não houvesse mundo. Por ser totalmente independente do mundo sensível, enquanto as demais artes nos aparecem como cópia das Ideias, a música é a cópia da própria Vontade: “uma melodia cujo texto é o mundo” (PHILONENKO, 1999, p. 170, tradução nossa). Ela seria, dessa forma, a linguagem imediata e universal da coisa-em-si, a vivência mais pura de sua metafísica. Sua energia e ímpeto “narra[m] a história mais secreta da Vontade” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 341), pois ela não é uma representação das emoções, ela é a própria tristeza e a alegria, por exemplo. A música dispensa completamente os conceitos e, conseqüentemente, não permite que o colorido do intuído se perca na operação da razão, possibilitando a fruição mais completa das mais variadas paixões. Nas palavras de Bossert (2011, p. 212), a música “traduz, em sua livre explosão do âmago da consciência humana, todos os movimentos do querer viver que anima o Universo. Ela é a língua universal, tão clara quanto a própria intuição”.

Em cada uma dessas esferas, tem o artista como fim a representação do conhecimento “profundo, puro e verdadeiro da essência do mundo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 350). Viu-se que o sujeito que é iluminado por esse conhecimento é nomeado neste livro de homem de gênio e que ele se orienta pelo conhecimento intuitivo no esforço de apreender a Ideia daquilo que se apresenta aos seus olhos, podendo se aproximar ou mesmo se confundir com o homem louco. Por fim, viu-se que o gênio permanece em sofrimento contínuo, pois não logra aquietar sua vontade permanentemente. É verdade que todo momento estético é “beatífico, iluminado, redentor” (BARBOZA, 1997, p. 141), mas é também verdade que “o homem no qual o gênio vive é quem mais sofre” (SCHOPENHAUER,

2005, p. 400). Somente por meio da renúncia completa do desejo e da escolha pelo caminho que leva à consciência moral – e, eventualmente, ao asceticismo – é que o sujeito que busca conhecer para além do que lhe é apresentado consegue encontrar um pouco de paz:

Nada mais o pode angustiar ou excitar, pois ele cortou todos os milhares de laços volitivos que o amarravam ao mundo, e que nos jogam daqui para acolá, em constante dor, nas mãos da cobiça, do medo, da inveja e da cólera (SCHOPENHAUER, 2005, p. 495).

No último livro de *O Mundo como Vontade e como Representação*, surge a figura do santo, aquele que consegue aquietar a Vontade que se objetiva no mundo como representação e é a fonte de todo o sofrimento humano através da renúncia de seus desejos e da negação de seu ato volitivo.

#### 3.1.4 Quarto Livro

Se no segundo livro se encontra a raiz do pessimismo schopenhaueriano, o quarto livro apresenta seus frutos, ou seja, suas consequências práticas. Aqui, o princípio de razão é compreendido no domínio das ações humanas, que são movidas pelo egoísmo e pelo interesse pessoal. Iludidos pelo princípio da individuação, os homens se separam uns dos outros por verdadeiros abismos. Cada um deles está sozinho neste mundo e precisa lutar contra os demais para continuar vivo: “não se pode viver sem matar outros seres vivos e consumi-los para a nutrição, e se alguém não aprende a ser agressivo, então pode facilmente tornar-se alimento para algum outro ser ou pessoa” (WICKS, 2011, p. 23, tradução nossa). Assim, escolhe-se por participar do sofrimento do outro para que se possa triunfar sobre ele. A estes indivíduos falta o conhecimento de que, na verdade, “o atormentador e o atormentado são unos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 452), pois ambos possuem a mesma realidade interna. Assim, como não apreendem a essência das coisas e sim seus fenômenos isolados e aparentemente opostos entre si, passa-lhes despercebido o fato de que fazer mal ao outro é fazer mal a si mesmo.

Da mesma forma que o momento estético exige uma consciência elevada que esteja livre das amarras das categorias de tempo, espaço e

causalidade, também o caminho para a consciência moral e filosófica envolve “a apreensão de realidades fora do tempo por meio de um estado da mente pragmaticamente desengajado” (WICKS, 2011, p. 112, tradução nossa). Logo, quando se percebe que a existência humana, que é o maior grau de objetividade da Vontade, é um exemplo nítido de como ela conduz exclusivamente ao sofrimento, mesmo naqueles que conseguem por vez ou outra transcender o mundo dos desejos e visitar aquele das Ideias, surge a necessidade de dar sentido à vida ética a partir do exercício da justiça e da caridade.

O nobre é este sujeito que percebe que “os outros são essencialmente da mesma substância que ele ou ela, compassivamente sentindo a dor dos outros como se fosse sua” (WICKS, 2011, p. 16, tradução nossa). A diferença que o homem mau enxerga como um abismo entre si e o outro é para o nobre um fenômeno ilusório. “Todo amor é compaixão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 476), ou seja, toda obra de amor “é sempre e tão-somente o CONHECIMENTO DO SOFRIMENTO ALHEIO, compreensível imediatamente a partir do próprio sofrimento e posto no mesmo patamar deste” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 477). Nesta perspectiva, quando na raiz de um agir está o sentimento da compaixão, pode-se dizer que ele é inquestionavelmente nobre.

O santo possui a mesma compaixão do nobre, porém “em um escopo mais amplo e em maior intensidade, identificando-se com todos os sofrimentos do mundo” (WICKS, 2011, p. 16, tradução nossa). Pode-se dizer que no santo, figura capaz de atingir um estado mental completamente livre do desejo, “apenas o conhecimento restou, a Vontade desapareceu” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 519).

Ao notar que é a Vontade a responsável pelas inúmeras mazelas do mundo, a única atitude moral que resta ao santo é a renúncia completa dela. Em um primeiro momento através da negação dos impulsos sexuais, já que “transmitir a vida significa assumir a responsabilidade por transmitir indefinidamente o sofrimento” (LEFRANC, 2005, p. 169), depois por meio do jejum, da autopunição ou do autoflagelo “a fim de, por constantes privações e sofrimentos, quebrar e mortificar cada vez mais a Vontade, que reconhece e abjura como a fonte de sofrimento da própria existência e do mundo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 485).

Sublinha-se aqui que o suicídio, que poderia ser visto por alguns como uma solução para alcançar essa recusa de forma menos dolorosa, é desprezado pelo filósofo. É evidente que

o suicida quer a vida; porém está insatisfeito com as condições sob as quais a vive. Quando destrói o fenômeno individual, ele de maneira alguma renuncia à Vontade de vida, mas tão-somente à vida (SCHOPENHAUER, 2005, p. 504).

Isto é, ele não cessa de *querer*, apenas de viver. A metáfora que Wicks (2011, p. 139, tradução nossa) utiliza para exemplificar essa diferença é brilhante: o suicida se mata dentro da prisão, enquanto aquele que logra negar sua Vontade, por mais tortuosos que sejam seus dias, vive o regozijo de ser liberto, ainda que não para sempre, desta condição.

Para o filósofo de Frankfurt, a fim de se ver mais livre dos desejos e sofrimentos mundanos, é preciso que o homem compreenda que a realidade como lhe é apresentada é ilusória, pois os fenômenos são apenas a pluralização de uma Vontade inalterável. Quando a Vontade neles se objetiva, um sofrimento sem fim é desencadeado, já que o homem, ao perceber-se como indivíduo distinto, busca inutilmente a satisfação de seus desejos pessoais, mesmo que isso implique a subjugação e o infortúnio alheio, “sem perceber que os itens de desejo são como castelos de areia destinados a se desmancharem” (WICKS, 2011, p. 118, tradução nossa). Por isso, ao homem bom resta somente a alternativa de negar o ímpeto volitivo que o comanda através de “uma abnegação do Eu pelo Eu, uma extirpação do egoísmo enraizado na individuação” (LEFRANC, 2005, p. 174).

Viu-se que ao longo dos quatro livros Schopenhauer expõe sua teoria do conhecimento, em que sujeito e objeto permanecem submetidos ao princípio de razão; sua teoria da metafísica, em que se nota que uma mesma realidade interna anima em maior ou menor grau todos os reinos – inorgânico, vegetal, animal; sua metafísica do Belo, em que sujeito e objeto já não são passíveis de distinção, pois se moveram do mundo fenomênico para o ideal; e sua teoria ética, em que uma libertação mais duradoura do mundo do querer e do sofrimento se dá por meio da negação da Vontade.

É verdade que o filósofo termina por colocar o asceta em uma posição mais privilegiada que os demais, inclusive o gênio. Isso porque nele a

negação da Vontade seria total e não parcial. O artista, ao contrário, retornaria constantemente ao mundo do homem comum e jamais deixaria de com ele dialogar – a própria técnica da obra de arte consiste, com já dito, em facilitar o conhecimento da Ideia para o espectador –, sem poder cortar o cordão umbilical que o confina ao mundo da representação que depende do princípio de razão. E essa consideração será fundamental para compreender porque Darl jamais consegue se desprender por completo de seu núcleo familiar, bem como porque seu fim é marcado pela tragédia e não pelo encontro de uma paz interior. No entanto, ressalta-se mais uma vez que o gênio, o nobre e o asceta atingem um grau maior de conhecimento apenas para reconhecer o egoísmo como mola propulsora das ações humanas. Afastar-se por completo do mundo a que estão confinados é o objetivo maior desses homens. Mas isso não é possível na visão de Schopenhauer.

### 3.2 INTERLOCUÇÕES ENTRE FAULKNER E SCHOPENHAUER

É escassa a produção que dá conta das possíveis interlocuções entre Faulkner e Schopenhauer.<sup>84</sup> Assim sendo, tem-se o artigo de Martin Bidney, “Faulkner’s Kinship with Schopenhauer”, de 1987, como o único exemplo de análise de uma obra de Faulkner com base no pensamento schopenhaueriano. O romance escolhido pelo autor é *Light in August* (1932), que possui diversas imagens e metáforas paralelas às de *O Mundo...*, principalmente aquelas que descrevem o mundo como representação e a situação do contemplador quando diante da apreensão de uma Ideia. Nesse sentido, de acordo com Bidney (1987, p, 447, tradução nossa):

o parentesco de Faulkner e Schopenhauer, quaisquer que sejam suas causas, é ao mesmo tempo abrangente e revelador. Mas embora não possamos provar que Faulkner estudou Schopenhauer, a gama de motivos e percepções análogas indica uma forte probabilidade de que o romancista norte-americano estava bem familiarizado com a obra do filósofo alemão.

---

<sup>84</sup> Há apenas dois trabalhos, sendo que um deles – “Schopenhauer and Faulkner: ‘The Infinitely Preferable Peace of Blessed Nothingness’”, escrito em 1993 por Stephen Kenneth Howard – não conseguiu ser acessado eletronicamente por nós. Até o momento presente, também não foi possível contatar o autor do texto para que fosse pedida uma cópia do artigo, já que seus dados não estão disponíveis na rede.

Em *Light in August* (1932), embora o mundo a que pertencem as personagens seja evidentemente o da representação, “o tempo parece ilusório, o espaço onírico, teologicamente suspenso ou revogado” (BIDNEY, 1987, p. 448, tradução nossa). Isso porque ainda que suas visões permaneçam quase sempre turvadas pelo véu de Maia – à exceção talvez de Lena e Hightower que mantêm quase sempre um desinteresse com relação à realidade a que estão submetidos –, Bidney (1987, p. 448, tradução nossa) ressalta que à maioria das personagens é dada a oportunidade de se libertar momentaneamente dos desígnios da Vontade:

e durante esses momentos eternos são capazes de ver as suas inúmeras mudanças aparentes como meros avatares transitórios, encarnações ou realizações temporárias, de uma essência que nunca muda.

Assim essas figuras se movem gradualmente do mundo do fenômeno para o da Ideia. Por isso a ação do romance é por vezes interrompida ou retardada, para que, desprezado o tique-taque dos relógios, possam surgir momentos de clarividência não submetidos ao princípio de razão: “o tempo é diminuído; a forma espacial é dissolvida, a Vontade se aquieta” (BIDNEY, 1987, p. 448, tradução nossa). Mesmo Joe Christmas, em quem o ímpeto cego da Vontade se faz mais claro, nos momentos em que consegue cessar sua fúria, é descrito como alguém que se torna apenas um com sua solidão e sua quietude.

Para Bidney (1987, p. 462, tradução nossa), talvez devido a sua grande carga emocional, a personagem que mais consegue se engajar nesse estado estético contemplativo, “aquilo que tanto Schopenhauer quanto Faulkner parecem conceber como uma verdade intemporal”, é Hightower. Ele transita pelos polos da dor e da contemplação artística, como quando se percebe rodeado de rostos que se assemelham a espelhos, ou seja, quando se torna um só com o mundo ao seu redor através da coincidência do sujeito com o objeto. Nesse excerto, nota-se como a personagem adquire, ainda que momentaneamente, a visão da Ideia de humanidade. Ela se vê em todas as faces e as faces refletem umas às outras, porque embora os homens sejam fenômenos distintos, a Ideia de humanidade é uma só.

Além disso, Hightower vê os rostos de Percy Grimm e Joe Christmas se confundirem, o que significa que se move do conhecimento estético para o ético,

ao notar que o atormentado e o atormentador são os mesmos. Nesse sentido, a conclusão do autor é justamente a de que “a experiência visionária de Hightower parece ter sido projetada para simbolizar precisamente este *insight*: a compaixão que emerge da cognição estética livre da Vontade é a raiz de toda virtude” (BIDNEY, 1987, p. 457, tradução nossa).

De extrema importância é a metáfora de Faulkner sobre a roda do pensar (“wheel of thinking”) dessa personagem que começa a se mover apenas quando ela está livre de seu sofrimento. Dessa forma, “a roda cessa de ser a roda do tormento e passa a ser uma roda da qual emana luz” (BIDNEY, 1987, p. 451, tradução nossa), tornando-se, assim, pensamento claro, consciente e tranquilo. A roda, portanto, é metáfora para a própria personagem, que passa de um estado de sofrimento para o da pura contemplação. Assinala-se que no parágrafo 38 de *O Mundo...* o filósofo também utiliza uma metáfora análoga a de Faulkner: a da roda de Íxion. Seu movimento incessante é aquele do ímpeto volitivo que só cessa quando “a atenção não é mais direcionada aos motivos do querer” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 267) e o sujeito se vê liberto do serviço escravo da Vontade.

Contudo, ressalta Bidney (1987, p. 457, tradução nossa), o estado estético que Hightower atinge e as iluminações morais que ele traz consigo não duram muito, já que Faulkner parece insistir “na necessidade de engajamento no mundo real”, em outras palavras, naquele governado pelo princípio de razão. Este seria um ponto que distanciaria o filósofo alemão do escritor norte-americano, pois ainda que Schopenhauer termine *O Mundo...* com a louvação do asceticismo, para Faulkner é como se a recusa e a negação do mundo real precisassem ser castigadas – como é talvez o caso de Darl que, ao recusar participar da realidade, é expulso de seu núcleo familiar. Assim, “embora a ênfase na compaixão em *Light in August* seja muito schopenhaueriana em espírito, a semelhança entre o pensamento ético do romancista e o do filósofo definitivamente para neste ponto” (BIDNEY, 1987, p. 457, tradução nossa).

Com o objetivo de verificar mais a plausibilidade do estabelecimento de uma relação crítica entre as figuras da obra de Faulkner e algumas noções da filosofia schopenhaueriana do que a influência direta propriamente dita do filósofo nas premissas do autor, as perguntas que este trabalho procura responder são outras. Interessa menos saber até que ponto as convicções estéticas dos dois pensadores caminham juntas e mais, por exemplo, quais premissas aproximariam

ou distanciariam Darl da figura de gênio aqui exposta. Pode a teoria do homem de gênio ajudar na elucidação do trágico fim a que a personagem tem de se conformar? Esta e outras questões serão tratadas no capítulo seguinte, em que *As I Lay Dying* é analisado com base no sistema filosófico aqui exposto.

### CAPÍTULO 3

## DARL E O HOMEM DE GÊNIO: APROXIMAÇÕES

#### 4.1 DARL SOB MÚLTIPLOS OLHARES

Sabe-se que o objetivo desta dissertação é precisamente o de aproximar a figura de Darl a do homem de gênio schopenhaueriano. Primeiramente é necessário analisar o que dizem as outras personagens do romance acerca dele, já que suas falas são o ponto de partida para se compreender a estranheza dessa figura perante o contexto em que se insere. Em seguida, parte-se para a análise dos monólogos de Darl, recorrendo às falas de seus familiares quando necessário a fim de contrapor suas considerações com as do rapaz.

Antes de partir para tais apreciações, uma pergunta que já poderá ter surgido ao leitor desta dissertação será respondida de antemão. Ora, quando Schopenhauer fala em homem de gênio, ele não fala por analogia exclusivamente da figura do artista? Embora ao longo do romance Darl faça referências a algumas técnicas, sua condição miserável não permite que ele se transforme nessa figura, já que o contexto do campo o força ao trabalho na lavoura e com os animais. É por isso que se chama a atenção do leitor para a palavra que será enfatizada durante toda a apreciação que se segue: *aproximação*. Significa dizer que Darl não é o homem de gênio schopenhaueriano, mas que dele se *aproxima* por razões diversas. Adiante ficará claro que o rapaz possui grande parte das características deste homem e que, embora não produza efetivamente nenhuma obra de arte a fim de comunicar aos demais as Ideias que logra contemplar, Darl é sim aquele que possui “tais olhos a desvelar-lhe o essencial das coisas, independentemente de suas relações” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265), sendo este precisamente o principal dom do gênio. Empréstimo este dom aos demais, “como se pusesse em nós os seus olhos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265), é o papel da técnica da arte. E isso só não foi possível no caso de Darl dada a sua condição social e a intolerância de seus familiares diante de tal genialidade – um elemento que, na verdade, acompanha a vida dos homens geniais, já que seu modo de ver o mundo é completamente original. Ademais, vale ressaltar algo que diz Lefranc (2005, p. 186, grifo do autor) acerca do gênio schopenhaueriano: “*o gênio não é somente uma aptidão para a arte, mas para todo conhecimento das Ideias, em particular a filosofia*”. Com isso em

mente, de que o gênio não é por analogia *somente* um artista, segue-se para as análises.

Dar-se-á início com a visão da religiosa Cora Tull que, surpreendentemente, é aquela que mais demonstra compreender os motivos por trás das atitudes de Darl. A vizinha relata que sempre soubera que Darl era o único dos filhos de Addie que possuía uma afeição genuína por ela: “Eu sempre disse que Darl era diferente dos outros. Eu sempre disse que ele era o único que tinha o temperamento da mãe, que tinha algum sentimento” (FAULKNER, 2002, p. 24)<sup>85</sup>. Mais adiante, a mulher descreve os Bundrens como pessoas frias e egoístas, à exceção de Darl: “Foi a coisa mais comovente que eu já vi. [...] Era Darl, que as pessoas dizem ser estranho, preguiçoso, sempre vageando por aí quase tanto quanto Anse (FAULKNER, 2002, p. 26)<sup>86</sup>. Note-se que Cora é uma das primeiras a expor ao leitor a visão que os demais têm de Darl: a de um rapaz estranho e preguiçoso, tanto quanto o pai. Quando Darl aparece para ver sua mãe em seu leito de morte, antes de viajar com Jewel para entregar um carregamento, Cora conta que apenas a forma com que o rapaz olha para Addie já faz com que sinta o amor e a misericórdia de Deus:

‘O que você quer, Darl?’, disse Dewey Dell, sem parar de abanar, falando rápido, mantendo até mesmo ele longe dela. Darl não respondeu. Só ficou ali em pé e olhou sua mãe moribunda, o coração cheio demais para palavras (FAULKNER, 2002, p. 27).<sup>87</sup>

O que chama a atenção desde o início é que é Cora, aquela que talvez mais devesse repudiar as atitudes do rapaz devido à moral religiosa que a rege, quem descreve com mais exatidão aquilo que Darl parece de fato ser. Depois que Tull conta a ela o episódio da travessia do rio e revela que Darl pulara da carroça deixando Cash sozinho com o caixão da mãe, Cora diz: “E você é uma das pessoas que diz que Darl é o esquisito, que não é brilhante, e ele foi o único que teve lucidez suficiente para pular fora daquela carroça” (FAULKNER, 2002, p.

---

<sup>85</sup> I always said he was the only one of them that had his mother's nature, had any natural affection (FAULKNER, 2010, p. 14).

<sup>86</sup> It was the sweetest thing I ever saw. [...] It was Darl, the one that folks say is queer, lazy, pottering about the place no better than Anse (FAULKNER, 2010, p. 15).

<sup>87</sup> ‘What do you want, Darl?’ Dewey Dell said, not stopping the fan, speaking up quick, keeping even him from her. He didn't answer. He just stood and looked at his dying mother, *his heart too full for words* (FAULKNER, 2010, p. 16, grifo nosso).

133).<sup>88</sup> Assim, Cora e Darl parecem concordar com relação à inutilidade da viagem, e a vizinha consegue compreender que o rapaz pulara da carroça não por ser egoísta, mas sim porque deixar que o caixão fosse levado pelo rio era de fato uma forma mais sensata de dizer adeus à mãe. Por fim, em seu último monólogo, ao falar sobre a vida de Addie, Cora diz:

O único pecado que ela cometeu foi ter preferido Jewel que nunca a amou e foi seu próprio castigo, em detrimento de Darl que era tocado pelo próprio Senhor e considerado estranho por nós mortais e que a amou (FAULKNER, 2002, p. 145).<sup>89</sup>

É evidente para a mulher que, renegado pela mãe, “seus atos e suas palavras são desesperados estratagemas para afirmar-se como um membro da raça humana e de uma família” (HOFFMAN, 1966, p. 55). Significa dizer que a retórica de suas palavras, bem como a violência de seus atos, são produtos de um estigma carregado desde seus primeiros dias de vida, já que “sua especulação sobre a existência é diretamente relacionada com seu senso de isolamento de sua mãe” (HOFFMAN, 1966, p. 56).

A visão que Vernon Tull, o marido de Cora, tem sobre Darl é bem distinta. Uma das primeiras menções ao rapaz é feita em uma de suas reflexões sobre o trabalho e o pensamento. Para Tull, o trabalho é uma bênção de Deus, pois ele não permite ao homem pensar muito. O problema de Darl, para ele, é justamente o de pensar demais:

É melhor que quando tudo continua igual, fazendo o trabalho diário e que nenhuma parte seja usada mais do que o necessário. Eu já disse e repito, o problema eterno de Darl é: ele pensa demais (FAULKNER, 2002, p. 65).<sup>90</sup>

Nota-se aqui uma clara distinção que se opera entre homens como Tull e um homem como Darl, ou seja, entre o homem comum e aquele a quem associaremos ao homem de gênio. Em termos schopenhauerianos, pode-se dizer

<sup>88</sup> ‘And you’re one of the folks that says Darl is the queer one, the one that aint bright, and him the only one of them that had sense enough to get off that wagon’ (FAULKNER, 2010, p. 88).

<sup>89</sup> The only sin she ever committed was being partial to Jewel that never loved her and was its own punishment, in preference to Darl that was touched by God Himself and considered queer by us mortal and that did love her (FAULKNER, 2010, p. 96).

<sup>90</sup> It’s best when it all runs along the same, doing the day’s work and not no one part used no more than needful. I have said and I say it again, that’s ever living thing the matter with Darl: he just thinks by himself too much (FAULKNER, 2010, p. 41).

que o homem, um animal metafísico por natureza, ao espantar-se com sua existência, vê a necessidade de encontrar explicações para o enigma do mundo, o que pode ser realizado de duas maneiras: através da chamada *metafísica transcendental*, ou seja, das religiões, ou da *metafísica imanente*, ou seja, da filosofia. Sem desprezar o importante papel que as religiões exercem nas vidas de uma maioria, Schopenhauer acredita que a filosofia, funcionando para além do princípio de razão, teria o papel de continuar do ponto em que não mais se avança apenas com a ajuda da religião. Nesse sentido, embora Tull e Darl, assombrados por sua própria existência, tenham sido movidos pela necessidade de encontrar para ela uma justificativa, seguiram caminhos distintos. Darl, tendo conhecimento da morte e do sofrimento humano, busca, semelhantemente ao artista, suas respostas na contemplação. Tull, ao contrário, faz parte dos homens que preferem crer a pensar e que encontram suas respostas na forma de uma verdade alegórica – através de revelações, milagres, símbolos e etc. Entretanto, mais adiante será possível observar que, ao contrário do que pensa Tull, Darl encontra-se em um mundo intermediário entre a razão e a sensibilidade: o mundo da intuição. A personagem nem pensa demais, nem se deixa abandonar aos sentidos – como é o caso de Vardaman –, mas está submetida a esse modo de conhecimento distinto, que visa à contemplação da Ideia daquilo que é apresentado.

A respeito disso, vale a pena ressaltar o que Anse diz sobre seu segundo filho. Depois da construção da estrada que passa em frente à sua casa, o pai relata que quiseram tirar Cash e Darl de perto dele – o primeiro para estudar carpintaria na cidade e o segundo porque ele ainda tinha olhos para a terra mesmo depois do “progresso” ter chegado e tê-la aniquilado:

E Darl também. Os malditos me dizendo para eu deixar que ele partisse. Não que eu tenha medo do trabalho; sempre ganhei para alimentar a mim e aos meus e ter um teto sobre nossas cabeças: é que queriam tirá-lo de mim só porque ele sabe fazer seus próprios negócios, só porque ele tem olhos para a terra o tempo todo. Digo a eles, ele tinha razão a princípio, tendo olhos só para a terra, porque então havia terra por todos os lados; foi só quando essa estrada apareceu e transformou as terras por aqui e ele ainda tinha olhos só para as terras, que eles começaram a ameaçar tirá-lo de mim, tentando diminuir minha mão-de-obra com a lei (FAULKNER, 2002, p. 36).<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> And Darl too. Talking me out of him, durn them. It aint that I am afraid of work; I always is fed me and mine and kept a roof above us: it's that they would short-hand me just because he tends to his

Atente-se para essa definição de Darl: “ele tem olhos para a terra o tempo todo”. Significa dizer que a contemplação do belo é aquilo que seus olhos buscam a todo o tempo. Nas palavras de Schopenhauer (2005, p. 257), “o olhar do homem no qual vive e atua o gênio o distingue facilmente, visto que, ao mesmo tempo vivaz e firme, porta o caráter da intuição, da contemplação”. Não é preciso ir muito adiante para compreender como se distingue o olhar desse rapaz dos olhares das demais personagens, inclusive porque é nele que as falas dos outros tendem a se concentrar. Como diz Tull, o que assombra não é exatamente o que Darl diz, mas a forma com que ele olha para determinada pessoa ou situação:

Ele está olhando apra mim. Não diz nada; só me olha com aqueles seus olhos estranhos que fazem as pessoas falar. Sempre digo que nunca foi tanto o que ele fez ou disse ou qualquer coisa, mas como ele olha para você. É como se tivesse entrado dentro de você, de alguma forma (FAULKNER, 2002, p. 109).<sup>92</sup>

Assim, o vizinho atesta para o poder do olhar do rapaz; um olhar que desvela e incomoda aos demais. De acordo com Lefranc (2005, p. 187, grifo do autor), “o gênio não está em um fazer, mas em um conhecer. [...] A genialidade, para Schopenhauer, consiste inteiramente na aptidão para contemplar”. Esta é a razão de os vizinhos e desconhecidos terem a ideia de que o rapaz é estranho e preguiçoso: diferentemente de seus irmãos, Darl contempla o mundo que o cerca. Ora, se o gênio não está em um fazer, mas em um conhecer, acreditamos que o rapaz se avizinharia ainda mais à figura do artista shopenhaueriano, já que a impossibilidade da materialização de sua arte não anula a expressão de um olhar diverso aos de seus vizinhos e familiares. Talvez por isso o filósofo alemão insista que a obra de arte é “um meio bastante poderoso de *facilitação* do conhecimento da Ideia” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 86, grifo nosso). Nela, a Ideia se apresenta aos homens comuns de forma mais clara do que na natureza ou na efetividade; é o momento de comunicação entre eles e o gênio. cremos que em *As I Lay Dying*,

---

own business, just because he's got his eyes full of the land all the time. I says to them, he was alright at first, with his eyes full of the land, because the land laid up-and-down ways then; it wasn't till that ere road come and switched the land around longways and his eyes still full of the land, that they begun to threaten me out of him, trying to short-hand me with the law (FAULKNER, 2010, p. 22).

<sup>92</sup> He is looking at me. He dont say nothing; just looks at me with them queer eyes of hisn that makes folks talk. I always say it aint never been what he done so much or said or anything so much as how he looks at you. It's like he had got into the inside of you, someway (FAULKNER, 2010, p. 72).

embora não haja a possibilidade de uma comunicação nesses termos, o olhar revelador de Darl é a própria ponte que liga seu mundo ao das demais personagens.

Contudo, não há personagem mais adequada para descrever o olhar do rapaz do que Dewey Dell. Quando se entrega a Lafe pela primeira vez, a menina diz que não imaginava que seu irmão pudesse estar pensando sobre aquilo na mesa de jantar, mas ao notar seus olhos, percebe que ele já descobrira aquilo que talvez nem mesmo ela soubesse:

E eu não achei que Darl pensasse nisso, sentado na mesa de jantar com o olhar indo além da comida e da lâmpada, cheio da terra que desaparecia da sua cabeça, e as órbitas preenchidas com a distância além do campo (FAULKNER, 2002, p. 28).<sup>93</sup>

Mais uma vez, seu olhar encontra-se preenchido com a terra e suas órbitas parecem alcançar para além do campo. Para Bossert (2011, p. 201), o homem de gênio possui uma “serenidade dada pela contemplação prolongada do ideal” – como parece ser o caso de Darl na mesa de jantar –, embora possua também certas fraquezas: “ele diz muitas vezes aquilo que seria melhor calar. É levado ao monólogo”. Nesse sentido, Armstid – um vizinho que oferece abrigo à família logo após a travessia do rio – revela que quando Anse diz que arranjava algum dinheiro para comprar uma nova parelha, já que as antigas mulas se afogaram, Darl imediatamente percebe que seu pai roubara o dinheiro que Cash estava guardando para comprar uma vitrola e o desmascara frente a todos: “‘Então é isso que o senhor estava fazendo nas roupas de Cash ontem à noite,’ Darl disse. Disse isso como se estivesse lendo um papel” (FAULKNER, 2002; p. 165)<sup>94</sup>. É por isso que seu olhar sempre incomodara Dewey Dell. Quando descobre que está esperando um filho de Lafe, a menina diz:

---

<sup>93</sup> And I did not think that Darl would, that sits at the supper table with his eyes gone further than the food and the lamp, full of the land dug out of his skull and the holes filled with distance beyond the land (FAULKNER, 2010, p. 17).

<sup>94</sup> ‘So that’s what you were doing in Cash’s clothes last night’, Darl said. He said it just like he was reading it outen the paper (FAULKNER, 2010, p. 110).

E assim foi porque não pude evitar aquilo. Então foi, e então eu vi Darl e ele sabia. Ele disse que sabia sem as palavras como disse que a mãe ia morrer sem palavras [...]. E por isso eu posso falar como ele com conhecimento e ódio porque ele sabe (FAULKNER, 2002, p. 29).<sup>95</sup>

Da mesma forma que Darl não precisara expor em palavras a iminente morte de sua mãe, não foi preciso que dissesse à irmã que sabia de tudo. Para Volpe (1967, p. 138, tradução nossa), como Darl logra acessar os segredos mais sórdidos de seus familiares sem que nada precise ser dito, além de ser capaz de relatar com os detalhes mais precisos as cenas em que ele não está presente – como quando a mãe morre –, pode-se dizer que sua mente “funciona, de certa forma livre das limitações impostas por seu corpo. Ele se encontra além do tempo”. Vale lembrar que o homem de gênio schopenhaueriano deixa, ainda que momentaneamente, o mundo como representação submetido ao princípio da razão e suas leis de espaço, tempo e causalidade. Em um de seus monólogos, inclusive, Darl exprime este desejo: “Se você pudesse se desfazer no tempo. Seria agradável. Seria agradável se a gente pudesse se desfazer no tempo” (FAULKNER, 2002, p. 180).<sup>96</sup> De volta às reflexões de Dewel Dell, mais de uma vez ela se concentra na descrição dos olhos do irmão. Durante a viagem, a menina diz:

A terra passa pelos olhos de Darl; eles viajam até se fixar em algum ponto. Começam nos meus pés e sobem para o meu corpo até meu rosto, e aí meu vestido vai embora: estou sentada nua no assento acima das mulas vagarosas, acima da labuta (FAULKNER, 2002, p. 104).<sup>97</sup>

Novamente, o olhar de Darl é descrito como aquele que despe, que desvela. Segue-se daí um fluxo de consciência em que se misturam sonho e um diálogo da menina com Darl, logo depois da descoberta da gravidez, e que termina com a seguinte sentença: “Levantei e arranquei a faca do peixe sangrando ainda

<sup>95</sup> And so it was because I could not help it. It was then, and then I saw Darl and he knew. He said he knew without the words like he told me that ma is going to die without words [...]. And that's why I can talk to him with knowing with hating because he knows (FAULKNER, 2010, p. 17).

<sup>96</sup> If you could just ravel out into time. That would be nice. It would be nice if you could just ravel out into time (FAULKNER, 2010, p. 121).

<sup>97</sup> The land runs out of Darl's eyes; they swim to pin points. They begin at my feet and rise along my body to my face, and then my dress is gone: I sit naked on the seat above the unhurrying mules, above the travail (FAULKNER, 2010, p. 69).

chiando e matei Darl” (FAULKNER, 2002, p. 104).<sup>98</sup> Dewey Dell mata o irmão em seus sonhos porque ele é o único que conhece todos os seus segredos e que pode, dessa forma, comprometer seu futuro. Como já dito, fica claro que seu objetivo é justamente o de não trilhar o mesmo caminho que a mãe, que tivera filhos que não amava e se acomodara a uma vida conjugal que a fazia infeliz. Ademais, como Caddy, Dewey Dell sabe que terá que lidar com os olhares reprovadores de seus familiares e vizinhos caso precise seguir adiante com a gravidez, pois na mentalidade desta sociedade uma moça direita não deveria se envolver sexualmente com um homem antes do casamento.

Por isso, no penúltimo monólogo de Cash, o carpinteiro revela ter se surpreendido com a obstinação de Dewey Dell em mandar o irmão para Jackson, já que ela se agarra a ele “como um gato selvagem de modo que um dos sujeitos teve que desistir e segurá-la” (FAULKNER, 2002, p. 203).<sup>99</sup> De acordo com Tebbetts (2004, p. 129), como Darl conhece mesmo sem a necessidade da linguagem e essa forma de conhecimento o aproxima dos demais, é irônico que seja justamente isso o que causa uma vontade de afastamento naqueles com quem compartilha um segredo. Assim, os destinos do rapaz e o de Addie acabam por assemelhar-se, já que sua família o isola “em uma cela tão confinante quanto o túmulo de sua mãe” (TEBBETTS, 2004, p. 129, tradução nossa).

Acredita-se que a relação que se estabelece entre o fim de Darl e o de sua mãe precisa ser mais bem compreendida. No último monólogo de Cash, quando a nova mulher de Anse se dirige até a carroça com um gramofone em mãos, o rapaz visualiza um futuro próximo harmonioso para a família:

Era isso mesmo, tudo fechado e tão bonito como um quadro, e cada vez que saísse um novo disco no catálogo e nós sentados na casa no inverno, ouvindo-o, eu pensaria que pena que Darl não pode estar para desfrutar disso também (FAULKNER, 2002, p. 223).<sup>100</sup>

Ao vislumbrar um amanhã calmo e familiar em que, com uma nova mãe e esposa a cuidar da casa, e música para tocar nos dias de inverno, tudo ficaria

<sup>98</sup> I rose and took the knife from the streaming fish still hissing and I killed Darl (FAULKNER, 2010, p. 69).

<sup>99</sup> like a wild cat so that one of the fellows had to quit and hold her cat (FAULKNER, 2010, p. 137).

<sup>100</sup> It was for a fact, all shut up as pretty as a picture, and everytime a new record would come from the mail order and us setting in the house in the winter, listening to it, I would think what a shame Darl couldn't be to enjoy it too (FAULKNER, 2010, p. 149).

bem novamente, Cash deixa ainda mais claro que a vingança de Addie não surgirá efeito. A impressão que fica ao final do romance é a de que Darl e ela seriam esquecidas pelo restante dos Bundrens em pouco tempo.

Para O'Donnell (1991, p. 335, tradução nossa), em *As I Lay Dying*, Faulkner opta por sacrificar a profundidade psicológica encarnada na figura de Darl para evidenciar a família como uma instituição que “mesmo no cumprimento de seus desejos e contratos mais íntimos” age de acordo com as leis do Estado. Nesse sentido, vale relembrar a reflexão que Cash faz sobre o irmão. Seu último monólogo se inicia com a seguinte assertiva: “Não havia nada mais a fazer. Ou o mandávamos a Jackson, ou Gillespie nos processava, porque de alguma maneira ele soube que Darl havia tocado fogo no seu estábulo” (FAULKNER, 2002, p. 199)<sup>101</sup>. A imposição da lei aparece claramente como algo que impossibilita que Darl continue solto, já que atear fogo à propriedade alheia é tido como crime, não importando perante o tribunal o que motivou o rapaz a fazê-lo. Por isso, embora Cash compreenda as atitudes do irmão, não há como livrar-se do peso do julgamento moral: o que Darl fizera é errado e precisa ser punido.

Quando em consulta com Cash, o médico Peabody demonstra compaixão pelo trágico destino de Darl dizendo ao carpinteiro que Anse, Jewel e Dewey Dell foram desumanos ao deliberarem a favor da expulsão do rapaz: “‘Nunca incomodou muito Anse,’ eu disse. ‘Do mesmo jeito que não incomodou você jogar aquele pobre diabo na rua e algemá-lo como um maldito assassino’” (FAULKNER, 2002, p. 205).<sup>102</sup> Ao contrário da vida pacífica que Cash idealiza para sua família, o futuro de Darl é o mesmo de um criminoso.

Relembrando a distinção entre o homem de gênio e homem comum, Schopenhauer (2005, p. 254-255) afirma que:

é como se, para que o gênio aparecesse num indivíduo, tivesse de caber a este uma medida da faculdade de conhecimento que em muito ultrapassa aquela exigida para o serviço de uma vontade individual.

<sup>101</sup> It wasn't nothing else to do. It was either send him to Jackson, or have Gillespie sue us, because he knowed some way that Darl set fire to it (FAULKNER, 2010, p. 134).

<sup>102</sup> 'It never bothered Anse so much,' I said. 'No more than it bothered him to throw that poor devil down in the public street and handcuff him like a damn murderer' (FAULKNER, 2010, p. 138).

Da mesma forma, de acordo com Hoffman (1966, p. 103), os heróis faulknerianos “sofrem a aflição do conhecimento” e por isso sua inquietude e vivacidade perante um mundo que “quase nunca lhes basta, já que não preenche a sua consciência” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 255). Já o homem comum se satisfaz com seu presente, “e em toda parte encontra o seu igual, possuindo aquele conforto especial na vida cotidiana que é negado ao gênio” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 255). Incapaz de se deter diante de uma paisagem ou uma obra de arte e perder-se em sua contemplação, o homem comum apenas se orienta para aquilo que esteja relacionado à sua vontade individual. Assim, fica claro por que Darl e Vardaman se destacam e se distinguem das demais personagens do romance, pois ao associarmos o “homem de gênio” às suas figuras, encontramos a necessidade de opô-las ao “homem comum”, ou seja, ao restante daqueles que habitam o cenário de *As I Lay Dying*.

Conforme já dito, para além de uma compreensão distinta do mundo, Vardaman e Darl se aproximam pelo questionamento de suas identidades. Assim como Darl, a investigação de sua existência está, para Vardaman, diretamente relacionada à renegação de sua mãe. Mais do que isso, no caso da criança, é como se fosse preciso compreender aquilo que sua mãe realmente é como fenômeno, para que pudesse começar também a se compreender como um. Conforme a narrativa se desenrola, sua confusão se torna cada vez mais pungente:

*Mas a mãe de Jewel é um cavalo. Minha mãe é um peixe. Darl diz que quando voltarmos até a água talvez eu possa vê-la e Dewey Dell disse, Ela está no caixão; como ela poderia ter saído? Ela saiu através dos buracos que eu fiz na água, eu disse, e quando voltarmos até a água outra vez eu vou vê-la. Minha mãe não está no caixão. Minha mãe não fede assim. Minha mãe é um peixe (FAULKNER, 2002, p 170-171).<sup>103</sup>*

Cada um dos irmãos diz uma coisa sobre a mãe de acordo com a forma que apreendem o mundo. Para Dewey Dell, sua mãe está no caixão, e é simples compreender que o cadáver que ali jaz não é mais a mulher com vida, que se transformara em um *it*. Por outro lado, Darl compreende que já que a mãe de

---

<sup>103</sup> *But Jewel's mother is a horse. My mother is a fish. Darl says that when we come to the water again I might see her and Dewey Dell said, She's in the box; how could she have got out? She got out through holes I bored, into the water I said, and when we come to the water again I am going to see her. My mother is not in the box. My mother does not smell like that. My mother is a fish (FAULKNER, 2010, p. 114, grifo do autor)*

Vardaman é um peixe, então basta ir até a água novamente para poder ver os fenômenos da Ideia de peixe aos seus milhares. A figuração da mãe em um peixe é, dessa forma, uma tentativa de dar sentido à morte dela e, por consequência, à sua identidade. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que “a libertação do sujeito é também ao mesmo tempo a libertação do objeto contemplado” (LEFRANC, 2005, p. 192), já que buscando contemplar a Ideia, a própria Vontade objetivada, de mãe, Vardaman busca ver-se livre do atordoamento que lhe é ser ele mesmo.

Ainda a respeito desse atordoamento que atinge Darl e Vardaman, no sexto monólogo de Darl há uma forte reflexão sobre a necessidade de esvaziar-se para que se diminua a estranheza da identidade:

Num quarto estranho você tem que ficar vazio para dormir. E antes de estar vazio para dormir, o que é você. E quando você está vazio para dormir, você não é. E quando você se enche de sono, nunca foi. *Não sei o que sou. Não sei se sou ou não.* Jewel sabe o que ele é, porque ele não sabe que ele não sabe se é ou não. Ele não pode ficar vazio para dormir porque ele não é o que é e ele é o que não é (FAULKNER, 2002, p. 72, grifo nosso).<sup>104</sup>

Quando uma pessoa se esvazia para dormir, então ela não é ninguém. Fica mais fácil dessa forma parar de estranhar-se. No sono, é possível deixar de agonizar com relação a si mesmo, ainda que momentaneamente. Mais adiante, nas linhas finais do monólogo, Darl diz: “Quantas vezes me deito debaixo de chuva numa casa estranha, pensando em minha casa” (FAULKNER, 2002, p. 72).<sup>105</sup> Acreditamos que este excerto faça alusão justamente à questão da identidade. Com muita frequência Darl se sente estranho a si mesmo, pensando em como seria ter uma identidade “familiar” e inquestionável, como é o caso de Jewel, que sabe quem é justamente por não pensar nisso. Por ser um homem comum, o querer de Jewel prepondera sobre seu intelecto, e não é preciso refletir sobre o que se é, ou sobre o “em si” das coisas, ou o “o que” daquilo que lhe é apresentado. O que claramente é impossível à Darl.

---

<sup>104</sup> In a strange room you must empty yourself for sleep. And before you are emptied for sleep, what are you. And when you are emptied for sleep, you are not. And when you are filled with sleep, you never were. *I dont know what I am. I dont know if I am or not.* Jewel knows he is, because he does not know that he does not know whether he is or not (FAULKNER, 2010, p. 46, grifo nosso).

<sup>105</sup> How often have I lain beneath rain on a strange roof, thinking about home (FAULKNER, 2010, p. 47)

## 4.2 DARL: CLARIVIDÊNCIA E INTUIÇÃO

Conforme mencionado anteriormente, Darl é a voz de dezenove monólogos do romance e é quem dá início à narrativa. Desde o início, fica claro que o rapaz se relaciona com seu entorno de forma distinta a de seus familiares. Note-se o exemplo de seu segundo monólogo: “De menino aprendi que a água é muito mais gostosa quando fica mais tempo num balde de cedro. Fresquinha, com um sabor parecido com o aroma do vento quente de julho nos cedros” (FAULKNER, 2002, p. 15).<sup>106</sup> Enquanto Anse se decide por mandar ou não seus filhos à cidade, Jewel cuida de seu cavalo, Cash permanece concentrado na construção do caixão, Vardaman pesca e Dewey Dell cuida da mãe adoentada, Darl reflete sobre o gosto da água quando colocada por mais tempo em um balde de cedro. Ao comparar o frescor da água com o aroma do vento quente de julho, torna-se evidente a importância que os sentidos – ponto de partida para a intuição – têm para o rapaz. Assim, não é tanto o pensar, como julga o personagem Tull, que caracteriza Darl, mas sua capacidade de intuir e contemplar o mundo.

Além disso, um dos primeiros aspectos a ser ressaltado com relação a essa personagem é sua clarividência. Darl conhece os segredos mais íntimos de seus pais e irmãos sem precisar das palavras para isso. Já no quarto monólogo isso fica manifesto, bem como o incômodo que tamanha lucidez suscita nas demais personagens: “Eu disse a Dewey Dell: ‘Você quer que ela morra porque assim pode ir para a cidade, não é?’ Ela não diria o que nós dois já sabíamos” (FAULKNER, 2002, p. 39).<sup>107</sup> Darl sabe que por detrás da intenção de ajudar a família a cumprir uma promessa, há em Dewey Dell um desejo maior, aquele que a domina durante toda a narrativa e que justifica suas ações: o de abortar seu filho indesejado. É no monólogo seguinte, entretanto, que há uma das evidências mais convincentes desta clarividência. Mesmo estando na cidade com Jewel, o rapaz narra a morte da mãe e as ações de seus familiares como se estivesse lá:

---

<sup>106</sup> When I was a boy I first learned how much better water tastes when it has set a while in a cedar bucket. Warmish-cool, with a faint taste like the hot July Wind in cedar trees smells (FAULKNER, 2010, p. 8).

<sup>107</sup> I said to Dewey Dell: ‘You want her to die so you can get to town: is that it?’ She wouldn’t say what we both knew (FAULKNER, 2010, p. 24).

Dewey Dell se levanta, equilibrando-se com dificuldade. Olha para o rosto. Parece um molde de bronze pálido sobre o travesseiro, só as mãos ainda têm algum sinal de vida: uma inércia crispada, retorcida; um aspecto exaurido, mas ainda vigilante do qual o cansaço, o esgotamento, o trabalho árduo ainda não desapareceram, como se ainda duvidassem da realidade do descanso, aguardando em agudo e penurioso alerta o término do que sabem que não pode durar (FAULKNER, 2002, p. 49).<sup>108</sup>

Aqui aparece novamente a relação morte/vida. As mãos da mãe, mesmo drenadas de vida, ainda possuem alguma qualidade animada, como se, programadas há anos para efetuar os serviços de casa e os trabalhos na lavoura, duvidassem dessa nova realidade em que poderiam permanecer inertes para sempre. Note-se também como Darl se refere ao rosto da mãe: é como se ele fosse um molde de bronze sobre o travesseiro. Como o rapaz poderia dar tantos detalhes do rosto e das mãos da mãe, que acabara de falecer, sendo que ele não está ali para observar esse cenário? Ora, poder-se-ia dizer que estas descrições são fruto de sua imaginação. Nesse sentido, sublinha-se uma fala de Lefranc (2005, p. 188, grifo do autor) sobre a imaginação do homem de gênio:

*O gênio não possui uma faculdade de produção superior (bastaria para isso o talento), mas uma faculdade de percepção completamente diversa. Da mesma forma, a sua imaginação não é mais poderosa que a de um homem ordinário, mas desempenha um novo papel, e muitas vezes indispensável, a serviço de um conhecimento mais objetivo e mais completo, além do que é oferecido pela pura realidade fenomênica ao acaso das circunstâncias.*

Darl é exatamente aquele que possui uma faculdade de percepção diversa e uma imaginação a desempenhar um novo papel em *As I Lay Dying* e

porque a sua percepção de detalhes realistas é tão extraordinária, e porque ele é capaz de penetrar os pensamentos secretos daqueles ao seu redor, tendemos a aceitar as observações de Darl sobre a vida como válidas (VOLPE, 1967, p. 137-138).

---

<sup>108</sup> Dewey Dell rises, heaving to her feet. She looks down at the face. It is like a casting of fading bronze upon the pillow, the hands alone still with any semblance of life: a curled, gnarled inertness; a spent yet alert quality from which weariness, exhaustion, travail has not yet departed, as though they doubted even yet the actuality of rest, guarding with horned and penurious alertness the cessation which they know cannot last (FAULKNER, 2010, p. 30).

Não há razão para contestar, portanto, a descrição do rosto e das mãos da mãe, pois se sabe desde o início que a percepção e a imaginação do rapaz trabalham de uma maneira excepcional. Mais do que isso, parte-se do pressuposto de que, como o homem de gênio, Darl se encontra fora das categorias de tempo e espaço e, assim, não é necessário que recorra a elas para narrar o que vê.

Darl é também o único que descreve a maneira com que Jewel obteve seu cavalo, em seu décimo primeiro monólogo. Apenas ele possibilita ao leitor a compreensão maior do que este cavalo realmente significa para seu irmão e do quão altruísta fora o ato de deixar que seu pai o vendesse para que pudessem seguir viagem. Aqui também Darl relata que ao notar que sua mãe zelava tanto pelo filho ao ponto de escamotear suas mentiras, se depara imediatamente com a verdade sobre a ilegitimidade de Jewel:

Naquela noite encontrei a mãe sentada na beira da cama onde ele dormia, no escuro. Ela chorava forte, talvez porque tivesse que chorar em silêncio; talvez porque pensasse sobre as lágrimas da mesma forma que pensava sobre a mentira, odiando-se por ter feito isso, odiando-o porque teve que fazer isso. E então eu soube que sabia. Soube aquilo com a mesma clareza que havia sabido sobre Dewey Dell (FAULKNER, 2002, p. 118).<sup>109</sup>

Fica claro, dessa forma, que sua clarividência está diretamente ligada à sua percepção distinta do contexto em que se insere. No monólogo seguinte, quando Darl narra a travessia do rio, algo que salta aos olhos é a questão do olhar e sua importância para o rapaz. Preocupa-o mais descrever o olhar de seus irmãos, bem como a violência com que as águas correm, do que a ação propriamente dita. O salvamento do caixão da mãe é o que menos importa para o rapaz, até porque seu desejo é o de acabar com a viagem antes de chegar ao destino final. Só assim sua mãe poderia ser de fato honrada pela família. Note-se a descrição do rosto de Cash, sombriamente sereno, e para a cumplicidade dos irmãos, cujos olhares são capazes de se interpenetrar e levá-los para um lugar longe dali, onde podem estar livres do medo daquele cenário desolador:

---

<sup>109</sup> That night I found ma sitting beside the bed where he was sleeping, in the dark. She cried hard, maybe because she had to cry so quiet; maybe because she felt the same way about tears she did about deceit, hating herself for doing it, hating him because she had to. And then I knew that I knew. I knew that as plain on that day as I knew about Dewey Dell on that day (FAULKNER, 2010, p. 78).

O rosto de Cash está também sobriamente sereno; ele e eu olhamos um ao outro com longos e penetrantes olhares, olhares que mergulham livremente através dos olhos um do outro e para dentro do derradeiro lugar secreto onde por um instante Cash e Darl se encolhem sem pudor e impassíveis em todo aquele velho terror e velhas premonições, vigilantes e sigilosos e sem vergonha. Quando falamos nossas vozes são calmas, desconexas (FAULKNER, 2002, p. 124).<sup>110</sup>

Mais adiante, Darl fala sobre o olhar quieto, constante e questionador de Jewel: “Jewel olha para ele, depois para mim, então seu rosto se transforma naquele quieto, constante, questionador sobre o cenário, o cavalo tremendo silenciosa e firmemente entre seus joelhos” (FAULKNER, 2002, p. 125).<sup>111</sup> No décimo sexto monólogo, há também uma descrição bem marcante do olhar de Jewel sob a luz do luar, em que ele compara o reflexo da lua em seus olhos a “pedaços de papel branco colados numa pequena bola de futebol lá em cima” (FAULKNER, 2002, p. 183).<sup>112</sup> Novamente, chama-se a atenção para a percepção diversa de Darl e para como ele faz referências constantes à atmosfera para narrar uma qualidade ou uma atitude de seus familiares.

Note-se como no quarto monólogo, logo depois de descrever a conversa com a irmã, em que ele desvenda sua motivação verdadeira para concordar com a ideia da viagem, Darl apresenta o céu que vê e a maneira com que a intensidade da luz afeta seus sentidos: “O sol, uma hora cima do horizonte, parece um ovo ensanguentado em cima de uma crista de nuvens negras; a luz se tornou cobre: sombria para os olhos, sulfurosa para o nariz, cheriando a relâmpago” (FAULKNER, 2002, p. 40).<sup>113</sup> A luz do sol se torna sombria para os olhos e sulfurosa para o nariz e, surpreendentemente, quanto mais se avança na narrativa e se desvenda o egoísmo e a superficialidade dos Bundrens, mais essa atmosfera é investida de morbidez. Note-se como ela se transmuta deste para o sexto monólogo:

---

<sup>110</sup> Cash’s face is also gravely composed; he and I look at one another with long probing looks, looks that plunge unimpeded through one another’s eyes and into the ultimate secret place where for an instant Cash and Darl crouch flagrant and unabashed in all the old terror and the old foreboding, alert and secret and without shame. When we speak our voices are quiet, detached (FAULKNER, 2010, p. 82)

<sup>111</sup> Jewel looks at him, then at me, then his face turns in that quiet, constant, questing about the scene, the horse trembling quietly and steadily between his knees (FAULKNER, 2010, p. 83).

<sup>112</sup> spots of white paper pasted on a high small football (FAULKNER, 2010, p. 123).

<sup>113</sup> The sun, an hour above the horizon, is poised like a bloody egg upon a crest of thunderheads; the light has turned copper: in the eye portentous, in the nose sulphurous, smelling of lightning (FAULKNER, 2010, p. 24)

O ar cheira a enxofre. Sobre a superfície impalpável suas sombras se formam como sobre uma parede, como se, do mesmo modo que os sons, não fossem muito longe ao cair, mas coagulassem por um instante, imediato e meditativo (FAULKNER, 2002, p. 69);

Começa a chover. As primeiras gotas ásperas, esparsas, caem velozes pelas folhas e atravessam o solo com um longo suspiro, como aliviadas de um suspense insuportável. São grandes como balas de chumbo, mornas como se tivessem sido disparadas de uma arma; golpeiam impetuosamente a candeia com uma mórbida sibilância (FAULKNER, 2002, p. 69).<sup>114</sup>

O tempo cessa. É como se a família estivesse presa a um eterno presente. O ar está tão pesado que as sombras das pessoas se coagulam nele. Quando começa a chover, as gotas são tão fortes que caem velozes e atingem o chão como balas de chumbo, golpeando a candeia de Cash com um som desolador. No monólogo seguinte, os urubus aparecem para adicionar ainda mais pesar a esse lugar. Pode-se dizer que eles são praticamente personagens da história, pois estão sempre presentes em círculos sobre a casa ou sobre a carroça dos Bundrens<sup>115</sup>: “Você está vendo eles?” digo. Bem alto sobre a casa, contra o céu que rapidamente engrossa, eles voam em círculos estreitos. Vistos daqui não são mais do que manchas, implacáveis, pacientes, agourentas” (FAULKNER, 2002, p. 83).<sup>116</sup>

De volta à descrição da atmosfera, no décimo terceiro monólogo, Darl, narrando pela segunda vez o episódio da passagem do rio, mostra o homem virar um só com seu entorno, além de reconhecer sua pequenez diante dele. O homem é apenas parte do cenário, e não protagonista dele. Isto porque todos os fenômenos são manifestações de uma mesma Vontade e o indivíduo faz parte daquilo que geralmente tem como um objeto apartado de si. Em termos schopenhauerianos, aqui se opera uma apreensão da essência propriamente dita das coisas:

<sup>114</sup> The air smells like sulphur. Upon the impalpable plane of it their shadows form as upon a wall, as though like sound they had not gone very far away in falling but had merely congealed for a moment, immediate and musing” (FAULKNER, 2010, p. 45);  
It begins to rain. The first harsh, sparse, swift drops rush through the leaves and across the ground in a long sigh, as though of relief from intolerable suspense. They are big as buckshot, warm as though fired from a gun; they sweep across the lantern in a vicious hissing (FAULKNER, 2010, p. 45).

<sup>115</sup> Sobre isso, em seu artigo “The Geometric Design of *As I Lay Dying*”, Darryl Hattenhauer (1994, p. 146) enfatiza que, no romance, os círculos estão geralmente associados à morte.

<sup>116</sup> ‘See them?’ I say. High above the house, against the quick thick sky, they hang in narrowing circles. From here they are no more than specks, implacable, patient, portentous (FAULKNER, 2010, p. 55).

Jewel e Vernon estão no rio de novo. Daqui eles não parecem violar a superfície nem um pouco; é como se ela tivesse cortado os dois num só golpe, os dois torsos se mexendo com um cuidado infinitesimal e grotesco sobre a superfície. Aquilo dá uma sensação de paz, como uma maquinaria depois de você tê-la observado e escutado durante muito tempo. Como se o *coágulo que somos* se dissolvesse no movimento de miríade original, e vendo e ouvindo em si próprios cegueira e surdez; fúria em si mesma silenciosa com estagnação (FAULKNER, 2002, p. 142, grifo nosso).<sup>117</sup>

Por fim, atente-se para o décimo sexto monólogo do rapaz, em que aparece a descrição contemplativa da macieira em cuja sombra jaz o caixão de Addie, nas terras de Gillespie:

A brisa soprava do celeiro, então nós a colocamos debaixo da macieira, onde a luz da lua salpica a árvore nos longos flancos adormecidos dentro dos quais de vez em quando ela fala em pequenas e irregulares arrancadas de um secreto e murmurante borbulho (FAULKNER, 2002, p. 183).<sup>118</sup>

Novamente há a recorrência à luz da lua, que salpica nas árvores e com elas se comunica por meio de um borbulho secreto. Mais uma vez, Darl percebe e observa aquilo que ninguém mais vê. Por isso a necessidade de associar a genialidade schopenhaueriana à sua figura, já que “aquilo que nas coisas isoladas existe apenas imperfeitamente e enfraquecido por modificações, o modo de consideração do gênio o eleva à Ideia, à perfeição” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 264).

Outro aspecto que aproxima em muito Darl do homem de gênio é sua dificuldade em distinguir as categorias de espaço e tempo. Em seu décimo monólogo, ao relatar o movimento da carroça, o rapaz diz: “Vamos em frente, com um movimento tão enfadonho, tão sonolento que parece que nem prosseguimos, como se o tempo e não o espaço diminuísse entre nós e o cavalo” (FAULKNER,

---

<sup>117</sup> Jewel and Vernon are in the river again. From here they do not appear to violate the surface at all; it is as though it had severed them both at a single blow, the two torsos moving with infinitesimal and ludicrous care upon the surface. It looks peaceful, like machinery does after you have watched it and listened to it for a long time. As though *the clotting which is you* had dissolved into the myriad original motion, and seeing and hearing in themselves blind and deaf; fury in itself quiet with stagnation (FAULKNER, 2010, p. 94, grifo nosso).

<sup>118</sup> The breeze was setting up from the barn, so we put her under the apple tree, where the moonlight can dapple the apple tree upon the long slumbering flanks within which now and then she talks in little trickling bursts of secret and murmurous bubbling (FAULKNER, 2010, p. 123).

2002, p. 94).<sup>119</sup> De forma análoga, em seu décimo segundo monólogo, as categorias de espaço e tempo são confundidas uma pela outra:

O rio não tem mais de noventa metros de largura, e o pai e Vernon e Vardaman e Dewey Dell são as únicas coisas à vista que não pertencem *àquela solitária monotonia de desolação* tendendo da direita para a esquerda com aquela tremenda precisão como se tivéssemos atingido o lugar onde *o movimento do mundo devastado* se acelerasse bem antes do derradeiro precipício. Mas ainda assim eles parecem pequenos. *É como se o espaço entre nós fosse tempo*: uma irrevogável qualidade. É como se o tempo, não mais correndo antes de nós numa linha minguante, agora corresse paralelo entre nós como um fio envolvente, a distância sendo o dobro acrescido do fio e não o espaço que nos separa (FAULKNER, 2002, p.127-128, grifos nossos).<sup>120</sup>

Primeiramente, faz-se necessário analisar um aspecto aqui já mencionado, mas que aparece com uma forte imagem nesse excerto. O movimento das águas do rio é descrito como uma monotonia desoladora que segue com precisão da direita para a esquerda, e novamente os Bundrens aparecem minimizados diante dele: eles são parte desse movimento; são um só com este mundo devastado. Finalmente, o espaço que separa Darl de Anse, Vernon, Vardaman e Dewey Dell se transmuta no tempo, enquanto o tempo parece correr paralelamente entre eles, como um fio, sendo a distância que os aparta a soma do comprimento deste fio e não o espaço em si. Para Hattenhauer (1994, p. 149), o tempo e o espaço são formas contínuas para Darl porque seu senso de espaço confunde-se com seu senso de identidade. Não há distinção entre passado, presente ou futuro, muito menos entre estas categorias e o espaço: tudo é um só e é nada ao mesmo tempo, já que ele tenta “preencher seu interior vazio com um exterior que acaba lhe sendo ainda mais vazio” (HATTENHAUER, 1994, p. 150, tradução nossa).

<sup>119</sup> We go on, with a motion so soporific, so dreamlike as to be uninferant of progress, as though time and not space were decreasing between us and it (FAULKNER, 2010, p. 62).

<sup>120</sup> The river itself is not a hundred yards across, and pa and Vernon and Vardaman and Dewey Dell are the only things in sight not of *that single monotony of desolation* leaning with that terrific quality a little from right to left, as though we had reached the place where *the motion of the wasted world* accelerates just before the final precipice. Yet they appear dwarfed. *It is as though the space between us were time*: an irrevocable quality. It is as though time, no longer running straight before us in a diminishing line, now runs parallel between us like a looping string, the distance being the doubling accretion of the thread and not the interval between (FAULKNER, 2010, p. 85, grifos nossos).

Nesse sentido, vale ressaltar que, de acordo com Schopenhauer, quando o indivíduo perde-se na contemplação de uma Ideia, deixa de se atentar para o passado e o futuro, pois nesse modo de conhecimento não há projeções ou regressões que possam ser associadas ao desejo. Purificado da volição, esse sujeito se torna um puro sujeito do conhecimento e quanto mais a Vontade-de-viver é minimizada, menos lhe faz sentido a sequência lógica de passado-presente-futuro. Assim, ela sai de cena “para gerar a sensação de que o tempo está parado, ou que a pessoa está em um ‘eterno presente’” (WICKS, 2011, p. 88, tradução nossa). Logo, quando o puro sujeito do conhecimento logra experimentar apenas o “agora”, ele está temporariamente situado em um estado metafísico mais iluminado. Nas palavras do filósofo: “Apenas o PRESENTE é a forma de toda vida, mas também sua posse mais segura e que jamais lhe pode ser arrebatada. [...] Pois à Vontade a vida é certa e segura, e à vida o presente é certo e seguro” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 361-362). Esta parece ser uma das afinidades mais consideráveis entre o filósofo de Frankfurt e Faulkner: o presente é “a forma de toda vida” das personagens faulknerianas. De acordo com Sartre (1966, p. 88, tradução nossa), “nas obras de Faulkner, não há progressão alguma, não há nada que venha do futuro”, por isso também a necessidade de se destruir a cronologia dos eventos: a ação do tempo passa a ser psicológica. É verdade que o passado às vezes invade intuitivamente a narrativa por meio do fluxo de consciência, mas é o tempo presente que perdura, como se Faulkner o tivesse congelado para então poder olhar para a essência das coisas.

Conforme mencionado no capítulo 1, a chegada da família a Jefferson marca a passagem completa do privado para o público, bem como do ambiente do campo para o da cidade e é também pela voz de Darl que são feitas as referências ao processo de modernização do início do século XX:

Vinhamos passando os letreiros havia algum tempo: os mercados, as lojas de roupas, as farmácias e as oficinas e as lanchonetes, e os quilômetros diminuindo nas placas: 5km. 3 km. Do alto de uma colina, quando subimos na carroça de novo, podemos ver a fumaça baixa e plana, parecendo imóvel na tarde sem vento (FAULKNER, 2002, p. 194);

Esta colina é de areia vermelha, cercada em ambos os lados por choupanas de negros; contra o céu à frente os cabos telefônicos correm, e o relógio do tribunal sobressai no meio das árvores (FAULKNER, 2002, p. 196).<sup>121</sup>

Farmácias, lojas de roupas, cafés, a fumaça das fábricas, as linhas telefônicas: nada disso faz parte do mundo dos Bundrens. No segundo excerto, há a referência ao relógio do tribunal no meio das árvores. A imagem é forte, pois aqui a natureza se encontra submetida ao princípio de razão, mais especificamente à categoria do tempo. Mais adiante, nota-se como a fala de Darl constrói imagens opositivas, como a das mulas da parrelha vs. os carros da cidade e a das ruas asfaltadas vs. os vales, deixando claro que, naquele momento, dois mundos colidem. A referência é importante porque não se sabe com exatidão em que período se passa a história, mas é Darl quem dá algumas dicas ao leitor. A primeira é esta: está-se diante de um cenário em que o processo de modernização das cidades afeta diretamente o homem do campo. Mais especificamente, no sul dos Estados Unidos, é o choque entre a antiga sociedade escravocrata e a abolicionista e o início da produção industrial em massa em detrimento da produção agrícola.

A segunda referência histórica feita por Darl, e também de muita importância para sua aproximação com o homem de gênio, é a alusão que faz à arte em geral, e mais especificamente à arte moderna. Em seu sexto monólogo, por exemplo, quando Darl descreve os materiais de carpintaria de Cash, nota que as lascas de madeira sobre o chão parecem manchas de uma cor pálida pintadas numa tela negra. No décimo sétimo, quando relata o episódio em que tenta incendiar o caixão da mãe, há mais duas referências: uma à arte cubista e outra à arte helenística. E é justamente a referência ao cubismo que torna ainda mais

---

<sup>121</sup> We have been passing the signs for sometime now: the drug stores, the clothing stores, the patent medicine and the garages and cafés, and the mile-boards diminishing, becoming more starkly reaccruent: 3 mi. 2 mi. From the crest of a hill, as we get into the wagon again, we can see the smoke low and flat, seemingly unmoving in the unwinded afternoon (FAULKNER, 2010, p. 131); This hill is red sand, bordered on either hand by negro cabins; against the sky ahead the massed telephone lines run, and the clock on the courthouse lifts among the trees (FAULKNER, 2010, p. 132).

incontestável a afirmação de que *As I Lay Dying* se passa nas primeiras décadas do século passado. Não apenas isso, a alusão deixa igualmente a dúvida: como poderia um modesto rapaz do campo ter tido contato com a arte moderna? Tal questão só será esclarecida em seu último monólogo. Por ora, faz-se necessário analisar as duas passagens que mencionamos:

A parte da frente, a fachada cônica com o vão quadrado da entrada quebrado apenas pela forma achatada do caixão sobre os cavaletes *como um inseto cubista*, ganha relevo (FAULKNER, 2002, p. 188, grifo nosso);

Quando chego à frente, ele está lutando com Gillespie; um em roupa de baixo, o outro nu. São *como duas figuras num friso grego*, isolados de toda realidade pelo brilho vermelho (FAULKNER, 2002, p. 190, grifo nosso).<sup>122</sup>

A imagem do caixão sustentado pelos cavaletes com as chamas do celeiro por detrás dele é comparada a um inseto cubista, enquanto Jewel e Gillespie, embora lutando um com o outro, são observados por Darl como figuras imóveis em um friso grego, isoladas do restante da realidade pelo brilho vermelho ao fundo. Nos dois casos, o rapaz vê as chamas como uma tela branca, ou uma parede plana esperando pelas curvas de um desenho. Vale a pena retomar o que diz Rosenfeld (2006, p. 75) sobre a desrealização que se opera nos movimentos artísticos modernos, quando a arte deixa de ser mimética e, por consequência, o homem que ela retrata também sofre alterações significativas. No cubismo, em especial, busca-se representar de todos os ângulos, como se o artista estivesse se movimentando em torno daquilo que retrata. O rompimento que se opera com os padrões estéticos até então vigentes é justamente o de problematizar a visão e a representação únicas. Um mesmo objeto pode ser visto de formas distintas ao mesmo tempo. Nesse sentido, diz Hattenhauer (1994, p. 149, tradução nossa), “como um pintor cubista, Darl percebe e representa de maneira paradoxal”. Assim como a arte cubista apresenta panoramas diversos, também os monólogos de Darl, e a estrutura do romance como um todo, lidam com pontos de vista variados. Essa é uma das

<sup>122</sup> The front, the conical façade with the square orifice of doorway broken only by the square squat shape of the coffin on the sawhorses *like a cubistic bug*, comes into relief (FAULKNER, 2010, p. 126, grifo nosso);  
When I reach the front, he is struggling with Gillespie; the one lean in underclothes, the other stark naked. They are *like two figures in a Greek frieze*, isolated out of all reality by the red glare (FAULKNER, 2010, p. 127, grifo nosso).

características da ficção faulkneriana, conforme apontado na introdução deste trabalho: a de anular a procura por uma verdade absoluta ou uma versão definitiva dos fatos. Por fim, ressalta-se que a comparação de Darl a um pintor cubista feita por Hattenhauer (1994) também pode auxiliar na explicação de sua clarividência e do porquê de sua voz ser a que mais se ouve em *As I Lay Dying*: ele é o único que consegue ver para além da realidade empírica e, por isso, também apenas ele é capaz de conhecer as diversas faces de seus familiares, optando por falar delas deste ou daquele ângulo.

#### 4.3 DARL: GENIALIDADE E LOUCURA

Finalmente, por possuir uma personalidade tão díspar e atitudes tão extremas, Darl é enviado para um hospital psiquiátrico a pedido da própria família. Ao deixarem o cemitério em que enterraram Addie, dois homens esperam pelo rapaz, que se surpreende com o silêncio da família: “Eu pensei que você me avisaria” (FAULKNER, 2002, p. 203)<sup>123</sup>, ele diz ao irmão mais velho. Ainda neste monólogo de Cash, em que se narra sua ida à Jackson, nota-se que o rapaz parece de fato abraçar a ideia da loucura que lhe impuseram: “‘Não é que eu,’ ele disse, *depois começou a rir*. O outro sujeito puxou Jewel de cima dele e ele sentou ali no chão, rindo” (FAULKNER, 2002, p. 202, grifo nosso).<sup>124</sup> De acordo com Volpe, o riso de Darl está associado à loucura porque o herói faulkneriano, quando em contato com a realidade estéril deste início de século, se torna “chocado, indignado e confuso” (VOLPE, 1967, p. 18, tradução nossa) diante dela. Essa afirmação se investe ainda mais de força quando Darl revela em seu último monólogo sua participação na Primeira Guerra: “Darl tinha um pequeno binóculo que comprou na França durante a guerra” (FAULKNER, 2002, p. 217).<sup>125</sup> Assim também se explica sua referência feita anteriormente à arte cubista: o rapaz esteve na Europa e teve contato com essas novas correntes artísticas.

A faculdade de percepção intuitiva do rapaz, quando somada à sua realidade incerta e desoladora, contribui para que a insanidade seja-lhe quase inevitável. Quando Cash descreve sua partida, é notável sua surpresa diante da

<sup>123</sup> ‘I thought you’d a told me’ (FAULKNER, 2010, p. 137).

<sup>124</sup> ‘It’s not that I,’ he said, *then he begun to laugh*. The other fellow pulled Jewel off of him and he sat there on the ground, laughing (FAULKNER, 2010, p. 137, grifo nosso).

<sup>125</sup> Darl had a little spy-glass he got in France at the war (FAULKNER, 2010, p. 146).

obstinação da família em se livrar de Darl. O carpinteiro faz mesmo referência a um narratário, quando diz que Darl não incomodava de tal maneira antes, pois se encontrava tão fora do mundo da família como o próprio leitor: “Era como se ele estivesse fora daquilo também, assim como você” (FAULKNER, 2002, p. 203).<sup>126</sup> Darl não consegue se absorver nos problemas e prazeres fúteis de seus familiares, muito menos em suas ínfimas alegrias. Ele não faz parte do mundo sem significado do homem comum. Em seu quinto e último monólogo, apesar de lamentar a ausência do irmão, Cash conclui placidamente: “Mas é melhor para ele assim. Este mundo não é o seu mundo: esta vida sua vida” (FAULKNER, 2002, p. 223).<sup>127</sup>

De acordo com Lefranc (2005, p. 188), “Schopenhauer desenvolve longamente esta inadaptação do gênio à vida ordinária, inadaptação nascida de uma dissociação profunda nele entre o intelecto e o querer”. Já foi dito no capítulo anterior que estes sujeitos, já que orientados pela intuição, encontram-se “submetidos a afetos veementes e paixões irracionais” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 259). O mundo e a vida do homem comum lhes desassossega; seu presente não lhes basta. Tudo afeta estes homens de forma intensa; falta-lhes a justa medida. Por isso, quanto mais abrangem a essência das coisas, mais imperfeito se torna para eles o conhecimento lógico das relações que regem o mundo dos fenômenos. Quando o gênio se perde na contemplação da Ideia, abandonando o tipo de conhecimento regido pelo princípio da razão, ele se aproxima do louco.

De acordo com Cacciola (2012, p. 37, grifos nossos), “a afinidade entre gênio e loucura [...] se refere diretamente [...] a um *distúrbio afetivo da memória, como organização da cadeia dos eventos e pensamentos passados*”. Ora, a linguagem é responsável pelo encadeamento causal e abstrato da memória, enquanto a Vontade seria responsável pela ordenação das ocorrências de imagens. A Vontade consegue afastar os pensamentos desagradáveis de um indivíduo a fim de impedir que eles entrem na cadeia de lembranças, restando ali uma lacuna. Quando preenchida por um conteúdo fantasioso, esta lacuna transforma-se naquilo que o filósofo acredita ser a loucura. Sendo assim, a principal semelhança entre o gênio e o louco é que:

---

<sup>126</sup> It was like he was outside of it too, same as you (FAULKNER, 2010, p. 136).

<sup>127</sup> But it is better so for him. This world is not his world; this life his life (FAULKNER, 2010, p. 149).

Ao destacar a ideia de um objeto, o gênio faz uso de um modo de conhecer estranho às representações interligadas pelo princípio de razão e, nesse sentido, pela quebra nas sequências de representações que também se dá na loucura (CACCIOLA, 2012, p. 37).

No décimo nono monólogo de Darl, vê-se o rapaz já completamente entregue a seu destino, de mãos dadas com a loucura, como se a ela dissesse “sim”: “Sim sim sim sim sim sim” (FAULKNER, 2002, p. 218).<sup>128</sup> Darl fala em terceira pessoa durante todo o solilóquio, perdendo mesmo a noção de nomear-se no mundo como “eu”, abrindo mão de vez de tentar compreender sua identidade: “Darl foi para Jackson” (FAULKNER, 2002, p. 216).<sup>129</sup> A aproximação com a loucura e a resignação a seu destino são talvez as únicas saídas para este pobre rapaz, a quem jamais fora dada a oportunidade de comunicar sua genialidade através da arte, dada sua condição social, e que tem de expor tamanha sensibilidade a um mundo tão desolador como é o mundo moderno.

Acreditamos, contudo, que há um distanciamento entre Darl e a loucura, o que é importante para Schopenhauer, que vê a diferença entre o gênio e o louco na capacidade do primeiro em reter a memória. Ao final do romance, Darl se entrega à loucura como em uma performance. É uma forma menos dolorosa de deixar o mundo a que jamais pertencera. Para ele, é melhor que seus familiares acreditem nessa loucura, pois com ela poderão rotular cada um de seus atos desesperados de tentativa de conexão com o homem comum. Mais uma vez, a personagem apenas se *aproximaria* do homem louco, sem que seu modo de conhecimento diverso sofra alterações. Confinado às grades de um hospital, soltando espuma pela boca, a olhar para um mundo que lhe negara o direito de ser ele mesmo, Darl se fragmenta nas incertezas dos novos tempos e paga o preço por ser um homem genial no contexto moralista do sul dos Estados Unidos.

---

<sup>128</sup> ‘Yes yes yes yes yes yes’ (FAULKNER, 2010, p. 146).

<sup>129</sup> Darl has gone to Jackson (FAULKNER, 2010, p. 146).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo para um leitor leigo, é evidente que Darl se distingue das demais personagens de *As I Lay Dying*. O rapaz vê, percebe, sente e narra de uma forma peculiar. Ele conhece os segredos de seus familiares sem precisar das palavras para tal; concentra-se em elementos naturais que passam despercebidos aos outros olhos; descreve com o maior número de detalhes mesmo as cenas em que não se encontra. O que buscamos fazer aqui foi apenas oferecer uma nova visão a uma das criações mais emblemáticas de Faulkner, uma personagem por vezes mal compreendida pela crítica. Vale ressaltar que as providências tomadas por Darl contra a continuidade daquela absurda viagem são assumidas como evidências de um problema de saúde mental também por alguns críticos, como é o caso de Brooks (1963, p. 205), que aponta para a lógica desumana que move Darl a tentar dar fim à jornada da família.

Ao aproximarmos Darl da figura do homem de gênio schopenhaueriano, as intenções que movem algumas de suas atitudes vêm à tona. Não há nele uma lógica desumana. Não há nem mesmo lógica, já que ele se orienta por um mundo que não se submete ao pensamento abstrato e aos conceitos. Concentrando-se no “o que” daquilo que lhe é posto, Darl desvenda apenas o que é essencial à própria vida, sendo visto de forma equivocada por aqueles que o circundam: um rapaz preguiçoso que pensa demais e age de menos. A recusa à viagem é tida como evidência da falta de amor de Darl pela mãe, mas já demonstramos que o amor e a devoção de Cash e Jewel, por exemplo, pela carpintaria e por um cavalo, possibilitam aos dois demonstrar tal afeto na esfera da ação, enquanto a mesma oportunidade não é oferecida à Darl. Na verdade, quase nada do que essa personagem vê ou sente pode ser transmitido aos demais. Isso porque a arte, ponto de conexão entre o homem genial e o homem comum, não surge como uma possibilidade ao humilde rapaz, embora ele demonstre sua afinidade com o movimento cubista, por exemplo, que conheceu na Europa ao servir na Primeira Guerra.

Dessa forma, também podemos concluir que não somente uma disposição à melancolia e à loucura aproximam Darl a essa figura. Sua afinidade com as instâncias artísticas também é evidenciada em seus monólogos. Além disso, salta aos olhos a dificuldade de Darl em distinguir as categorias de tempo e espaço.

Isso porque ele já se encontra em um mundo que independe do princípio de razão e, diferentemente das demais personagens, não necessita dessas categorias para orientar-se.

Para nós, é por ser guiado pelos sentidos e pelas impressões que Darl acaba cedendo aos seus afetos mais veementes, entregando-se à loucura apenas para que, longe daquele núcleo familiar, talvez um pouco de seu sofrimento seja abrandado. Vale lembrar que a loucura, quando associada a uma figura genial, a ela se mistura. Todo homem genial é um pouco louco e toda loucura tem “um quê” de genialidade. É claro que o mundo de Darl contribui para que a insanidade lhe seja praticamente inevitável, como diz Volpe (1967, p. 139), mas é também verdade que a personagem vai ao encontro desta loucura para que, enfim, seja possível afastar-se ao menos momentaneamente da aflição de seu conhecimento.

Buscamos, assim, lançar luz a futuras pesquisas que queiram verificar se algumas outras personagens de Faulkner também se aproximariam do homem de gênio schopenhaueriano, ou mesmo do nobre e do asceta. Vale lembrar que este é um trabalho que até hoje poucos se aventuraram a fazer, talvez pelo receio em estabelecer uma conexão mais direta entre os dois pensadores, pois ainda não se pode provar com certeza que o escritor fora leitor direto da obra do filósofo. Martin Bidney, autor do artigo “Faulkner’s Kinship with Schopenhauer”, foi um dos únicos que assim como nós buscou avizinhá-los.

Partimos sem receio da hipótese de que Faulkner sofrera uma influência indireta de Schopenhauer, já que nosso objetivo primeiro foi o de verificar a plausibilidade do estabelecimento de uma relação crítica entre as figuras de sua obra e algumas noções da filosofia do pensador alemão. Entretanto, buscar em alguns escritos particulares do escritor norte-americano a comprovação da influência direta do filósofo na constituição de sua ficção é uma boa sugestão para uma futura pesquisa.

Já pudemos aqui comprovar que é verdade que muitas de suas premissas se aproximam e que, até certo ponto, as obras de Faulkner seguem o mesmo percurso do pensamento schopenhaueriano. Até certo ponto porque, ao final de sua carreira, quando recebe o Prêmio Nobel de Literatura, o escritor acaba por oferecer uma visão mais positiva do homem. Para Faulkner, apesar de todos os pesares, os homens prevalecerão, e o dever do escritor passa a ser o de ajudá-los a seguir em frente mesmo com sua realidade precária e caótica. Como a maior parte

dos escritores modernistas, Faulkner também acaba por encontrar uma solução à perda metafísica, teológica e estética que abrange seu tempo.

Schopenhauer trilha um caminho distinto. Os homens não prevalecem, no sentido de que todos eles são apenas manifestações fenomênicas da Ideia de humanidade. Além disso, adquirem tanta importância como a de uma pedra, já que ambos são animados por uma mesma vontade que os comanda. Não é a razão que, por distinguir o homem dos demais, torna-o melhor que eles, diz Schopenhauer. Como se sabe, a razão humana, até então soberana, encontra-se agora submetida a um ímpeto cego que comanda a seu bel-prazer os reinos inorgânico, vegetal e animal.

A Vontade escolhe por nós, é a mola propulsora de nossos passos, é quem incita nossa luta egoísta diária pela sobrevivência. É ela, não a honra a uma promessa, que move a família Bundren em direção a Jefferson, esta cidade desconhecida onde cada um de seus membros poderá realizar seus desejos mais mesquinhos para que então outros desejos surjam do tédio da saciedade. É dela que Darl tenta, inutilmente, se livrar, por ser o único que consegue enxergar o funcionamento de seu mecanismo com mais clareza. É ela que causa tanta dor e sofrimento nesta família e quiçá em tantas outras famílias da ficção faulkneriana.

O que dizer, por exemplo, da família Compson, de *The Sound and the Fury*, aristocratas decadentes divididos entre preservar ou enterrar sua tradição, a conviver com o peso da Vontade, que afeta mais ou menos cada um deles? O que dizer de Quentin que quebra seu relógio buscando, como Darl, livrar-se do tempo – essa categoria tão fugaz – e em seguida tira sua própria vida na tentativa de acalmar sua Vontade?

O mesmo raciocínio pode ser estabelecido com relação a Joe Christmas. O protagonista de *Light in August* sofre inúmeras atrocidades por causa do horror do povo sulista à miscigenação e, como um mártir, acaba por permitir que os membros dessa sociedade deem fim à sua vida. Ora, a morte parece figurar em ambas as narrativas como uma forma de cessar a dor causada pela Vontade, embora saibamos que dela não há saída. Seria possível, portanto, aproximar tais homens, de percepção e intuição diversas, a algum dos homens que, para Schopenhauer, buscam uma liberdade condicional da prisão perpétua da Vontade?

Acreditamos que sim, pois há personagens da ficção faulkneriana que se arriscam a sobreviver às contradições do mundo moderno e do próprio ser

humano, importando menos o resultado vitorioso de sua tentativa e mais a própria tentativa em si. São figuras que buscam resistir às fraturas e incoerências de sua realidade, uma realidade dominada pelo egoísmo e pela luta constante de seus pares pela sobrevivência com base na subjugação e no sofrimento alheio. Homens e mulheres que se distinguem porque se apercebem de um mundo submetido ao ímpeto cego de uma Vontade soberana.

Parece ser o caso de Horace Benbow, de *Sanctuary*, e Gavin Stevens, de *Requiem for a Nun*, mesma personagem que aparece nas duas obras com nomes diferentes e que tem sua consciência cada vez mais iluminada para o abismo que separa os homens uns dos outros. Para nós, Benbow e Stevens poderiam ser aproximados sem desconfianças do homem nobre schopenhaueriano. Demonstrar, com base na filosofia de Schopenhauer, como a personagem evolui de um estado de desistência perante a maldade e o egoísmo de seu mundo, em *Sanctuary*, para um estado mais iluminado, em que surge a necessidade de dar sentido à sua vida ética a partir do exercício da justiça, em *Requiem for a Nun*, é uma que porta que se abre para uma boa pesquisa.

Outro caminho que podemos indicar diz respeito a uma análise de Isaac McCaslin, de *Go down, Moses*, com base no asceta schopenhaueriano. McCaslin é aquele que abre mão de sua tradição aristocrática por compreender que ela se estabeleceu com base na submissão do outro (sobretudo o negro e o pobre) e da natureza. Ao optar por se tornar um carpinteiro, *por analogia*, poder-se-ia dizer que o rapaz pretende, semelhante ao asceta, cortar de vez os laços que ainda o mantêm preso à sua Vontade.

As possibilidades são muitas, e mesmo nossa pesquisa não se esgota com essas considerações. O mundo que um escritor moderno como Faulkner apresenta é, sem dúvidas, o mesmo mundo impiedoso de Schopenhauer, composto por alguns raros indivíduos extraordinários capazes de abarcar a maldade humana e sua própria inutilidade, já que fazer mal ao outro é fazer mal a si mesmo. Quanto mais iluminados pela luz do conhecimento, mais enclausurados e aflitos se sentem esses homens e mulheres. E são eles, somente eles, que estarão no centro de nossas preocupações de agora em diante.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Márcia Lappe. *Experience/experimentation: Faulkner as a storyteller*. Porto Alegre, 2010. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Letras, 103 p.

BAKER, Julia K. W. “Literature and Less”. In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 156-158.

BARBERA, Sandro. *Une philosophie du conflit: études sur Schopenhauer*. Paris: PUF, 2004, p. 129-153.

BARBOZA, Jair. *Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo*. São Paulo: Moderna, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Infinitude subjetiva e estética: Natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Unesp, 2005.

\_\_\_\_\_. Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, v. 29, n. 2, 2006, p. 33-42.

BECK, Warren. “William Faulkner’s style”. In: WARREN, Robert Penn (ed.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 53-65.

BEDIENT, Calvin. “Pride and Nakedness: As I Lay Dying”. In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 262-275.

BIDNEY, Martin. Faulkner’s Kinship with Schopenhauer. *Neophilologus*, n. 71, 1987, p. 447-459.

BLEIKASTEN, André. “The Setting”. In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 276-285.

BOSSERT, Adolphe. *Introdução a Schopenhauer*. Trad. Regina Schöpke; Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

BRADBURY, Malcolm; RULAND, Richard. *From puritanism to postmodernism: a history of American literature*. New York: Penguin Books, 1991.

BROOKS, Cleanth. “Odyssey of the Bundrens”. In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 248-262.

CACCIOLA, Maria Lúcia. Sobre o gênio na estética de Schopenhauer. *ethic@*. Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 31-42, julho de 2012.

COWLEY, Malcolm (ed.). *The Portable Faulkner*. New York: Penguin Books, 1967.

FADIMAN, Clifton P. "Morbidity in fiction". In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 158-159.

FAULKNER, William. *Sanctuary and Requiem for a Nun*. New York: Signet Books, 1954.

\_\_\_\_\_. *Light in August*. New York: Penguin Books, 1960.

\_\_\_\_\_. *Desça, Moisés*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1981.

\_\_\_\_\_. *Santuário*. Trad. Lígia Junqueira Caiuby. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. *The Sound and the Fury*. New York: Vintage International, 1990.

\_\_\_\_\_. *Intruder in the Dust*. New York: Vintage International, 1991.

\_\_\_\_\_. *Enquanto Agonizo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2002.

\_\_\_\_\_. *Luz em Agosto*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Intruso*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Benvirá, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Som e a Fúria*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. Banquet Speech (Discurso do Nobel de Literatura de 1950). Disponível em: <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html)>. Acessado em: 15 jan de 2014.

FITZGERALD, F. Scott. *Este Lado do Paraíso*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *This Side of Paradise*. Pennsylvania: Electronic Classics Series/Pennsylvania State University, 2009.

FOWLER, Doreen. "Matricide and the Mother's Revenge: As I Lay Dying". In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 315-328.

HAMBLIN, Robert W; PEEK, Charles A. *A William Faulkner Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *A companion to Faulkner studies*. London: Greenwood Press, 2004.

HATTENHAUER, Darryl. The Geometric Design of *As I Lay Dying*. *Colby Quarterly*, v. 30, n. 2, jun. 1994, p.146-153.

HIGH, Peter B. *An outline of American Literature*. New York: Longman, 1986.

HOBSON, Fred. "Benighted South". In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 210-213.

HOFFMAN, Frederick J. *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade*. New York: Collier Books, 1962.

\_\_\_\_\_. *William Faulkner*. Trad. Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Lido, 1966.

KARTIGANER, Donald M. "'By It I Would Stand or Fall': Life and Death in *As I Lay Dying*". In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 363-375.

KAZIN, Alfred. "The Stillness of Light in August". In: WARREN, Robert Penn (ed.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 147-162.

\_\_\_\_\_. *On native grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. Harvest/HBJ: New York; London, 1970.

LEFRANC, Jean. *Compreender Schopenhauer*. 2 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

LONGLEY, JR John Lewis. *The tragic mask: A study of Faulkner's Heroes*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1963.

MANZANO, Thais R. *A era da ansiedade. E se a literatura se calasse?* São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

MCCULLERS, Carson. "The Russian Realists and Southern Literature". In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 205-209.

O'DONNELL, George Marion. "Faulkner's Mythology". In: WARREN, Robert Penn (ed.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 23-33.

PHILONENKO, Alexis. *Schopenhauer: Une philosophie de la tragédie*. Paris: Librairie Philosophique, 1999.

PÓLVORA, Hélio. "Prefácio". In: FAULKNER, William. *Desça, Moisés*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1981, p. 7-15.

POUILLON, Jean. "Time and Destiny in Faulkner". In: WARREN, Robert Penn (ed.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 79-86.

RASCHKE, Debrah. "Modernist Criticism". In: HAMBLIN, Robert W; PEEK, Charles A. *A companion to Faulkner studies*. London: Greenwood Press, 2004, p. 99- 124.

ROSE, Jennifer Jean. *Walking Relinquishments: Sacrifice in William Faulkner's The Sound and the Fury, As I Lay Dying and "The Bear"*. Faculty of California State University: São Francisco, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.

SARTRE, Jean-Paul. "On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner". In: WARREN, Robert Penn (ed.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 87-93.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme Volonté et comme Representation*. Paris: PUF, 1996.

\_\_\_\_\_. *Metafísica do Belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

\_\_\_\_\_. "Sobre la necesidad metafísica del hombre". In: *El Mondo como Voluntad y Representación II*. Madrid: Trotte, 2005<sup>a</sup>, p. 198-226.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos sobre a história e a filosofia*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: WFM Martins Fontes, 2007.

SMITH, Henry N. "A Troubled Vision". In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 160-161.

TANNER, Michael. *Schopenhauer: metafísica e arte*. Trad: Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2001.

TEBBETS, Terrell L. "Postmodern Criticism". In: HAMBLIN, Robert W; PEEK, Charles A. *A companion to Faulkner studies*. London: Greenwood Press, 2004, p. 125-161.

THORP, William. *Literatura americana no século vinte*. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

URGO, Joseph R. William Faulkner and the Drama of Meaning: The Discovery of the Figurative in as I Lay Dying. *South Atlantic Review*, v. 53, n. 2, 1988, p. 11-23.

VICKERY, Olga W. "The Dimensions of Consciousness". In: *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 236-248.

VOLPE, Edmond L. *A reader's Guide to William Faulkner*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1967.

WARREN, Robert Penn. "Introduction: Faulkner: Past and Future". In: \_\_\_\_\_. (ed.). *Faulkner: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966, p. 1-22.

WICKS, Robert L. *Schopenhauer's The World as Will and Representation: A Reader's Guide*. London/New York: Continuum, 2011.

YEATS, W. B. "The Second Coming". In: ALLT, Peter; ALSPACH, Russell K (ed.). *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1957, p. 401-402.